151.4
v. 3
Sec. 2
pt. 4

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken.
in Reutlingen.
1857.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friedrich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

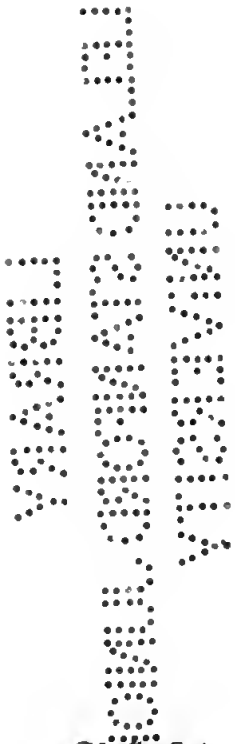
Die Künste.

Viertes Heft:

Die Musik.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

109021



Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Zweite Gattung.

Die subjective Kunstform oder die Musik.

	§§.	Seite.
a. Das Wesen der Musik.		
α. Ueberhaupt	746—766	775—840
β. Die einzelnen Momente.		
Das Tonmaterial und seine Gliederung	767—778	840—914
Der Höhenunterschied der Töne und Tonlagen überhaupt	768	847—851
Das Tonsystem und die Intervallverhältnisse	769—770	851—864
Die Tonleiter und die Tongeschlechter	771—772	864—872
Die Tonarten	773	872—881
Harmonie	774—775	881—900
Rhythmus	776—777	900—912
Dynamik des Tons	778	912—914
Die Composition und ihre wesentlichen Formen.		
Melodie	779	914—924
Die Gliederung in Theile, Perioden und Sätze	780	924—932
Die Stimmenführung; Uebergang zur Polyphonie	781	932—936
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung	782	936—938
Contrapunct, Nachahmung, Canon, Fuge	783—784	938—948
Strenge und freie Polyphonie	785	948—950
Cyclische Compositionsform; mehrtheiliges, größeres Tonstück	786	950—952
Erste (triadische) Form des mehrtheiligen Tonstücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787—790	952—962
Das größere, aus mehrtheiligen Sätzen bestehende Tonstück	791	962—965
Der musikalische Styl.		
Stylgesetz; Ausdruck, Tonmalerei	792	965—971
Stylarten	793	971—976

	§§.	Seite
b. Die Zweige der Musik.		
Eintheilung	794—79	976—979
Unterschied der Vocal- und Instrumentalmusik	796	980—983
Verhältniß beider zu einander	797—798	983—988
a. Die Vocalmusik.		
Ihre Eintheilung	799	988—989
Lied, Ballade, Romanze	800—801	989—998
Recitativ, declamatorischer Gesang, Arie	802	998—1011
Polyphone Vocalmusik; Chor	803	1011—1016
Größere Gesangwerke, Cantate, Motett, Hymnodie, Messe	804	1016—1023
β. Die Instrumentalmusik.		
Die Instrumente	805—806	1023—1049
Eintheilung des Instrumentalsatzes	807	1049—1050
Solosatz, mehrstimmiger Solosatz, Harmonie-, Concert-, Orchestersatz	808—810	1050—1066
Die Gattungen der Instrumentalmusik	811	1066—1067
Das einfache Instrumentaltonstück	812	1067—1069
Das mehrtheilige Instrumentaltonstück; Tanz, Marsch	813	1069—1073
Die Eröffnungs- und Einleitungsmusik; Ouvertüre	814	1074—1080
Größere Tonstücke, Sonate, Quartett u. s. w., Concert, Symphonie, freie Formen	815—816	1080—1098
γ. Vocal- und Instrumentalmusik in Einheit und Wechselwirkung.		
Begründung und Zweck derselben; das durch sie entstehende Tonwerk im Allgemeinen	817—818	1098—1103
Das epischlyrische Tonwerk, das Oratorium	819	1103—1110
Das dramatischlyrische Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Disposition, die Wahl der Stoffe, die verschiedenen Gattungen	820—821	1110—1122
c. Die Geschichte der Musik.		
Eigenthümlichkeit und treibende Gegensätze ihrer Entwicklung	822	1122—1125
Die Musik des Alterthums	823	1125—1129
Die Musik des Mittelalters	824	1129—1133
Die moderne Musik.		
Die italienische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts	825	1133—1135
Die kirchliche und weltliche Musik in Italien seit dem 17. Jahrhundert	826	1135—1139
Die deutsche Musik bis Bach und Händel	827	1139—1142
Die französische Musik; Gluck	828	1142—1143
Die Musik seit Haydn und Mozart	829—831	1143—1148
Die neuesten Richtungen	832	1148—1151
Anhang. Die Tanzkunst	833	1152—1158

Zweite Gattung.

Die ſubjective Kunſtform oder die Muſik.

a.

Das Weſen der Muſik.

α. Ueberhaupt.

§. 746.

Der Schritt zur Auflöſung der Objectivität, welcher in der Malerei ſich ankündigt (vergl. §. 659), muß ausgeführt, der Gegenſtand ganz in das Subject hereingezogen und in deſſen innere Bewegtheit aufgehoben werden, damit erſt die Subjectivität in ihr volles Recht eintrete. Nur dadurch wird es möglich, daß auf einer weiteren Stufe, welche allerdings durch den Begriff des Schönen und ſeine Begründung im Lebensgeſetze ſelbſt gefordert iſt, das Object nunmehr als eine neue Schöpfung wieder aus dem Geiſt hervorgehe.

Der Eintritt der Muſik iſt in der Malerei ſo vorbereitet, daß man ſagen kann, man höre überall ihren Schritt ſchon an der Pforte. Es iſt in der Lehre dieſer Kunſt auf allen weſentlichen Puncten gezeigt, wie ſie an der Grenze der bildenden Künſte ſteht, wie zuerſt überhaupt durch das Prinzip ihrer Darſtellungsweiſe, wonach ſie einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, ſodann durch das Ueberwiegen des Ausdrucks, die vielgeſtaltige Handlung, die Aufnahme der elementariſch ergoſſenen Medien, namentlich aber durch die Magie der Farbe der Charakter der Objectivität ſo eben ſich verflüchtigen zu wollen ſcheint, es iſt dieſe Beleuchtung insbeſondere in dem angeführten §. durch die Worte zuſammengefaßt, es ſei die ſubjective Bewegtheit in dem Maaße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Uebergewichts nur noch ein Schritt fehle. Hegel's treffender Ausdruck iſt, daß in der Magie des Colorits das Objective gleichſam ſchon zu ver-

ſchweben beginne und die Wirkung faſt nicht mehr durch etwas Materielles geſchehe (Aeſth. B. 3, 126). Allein die Malerei iſt und bleibt noch bildende Kunſt, ſtellt ihr ideales Weltbild noch dem Subject gegenüber als ein Object, das außer ihm, der eigentlichen Bewegung ermangelnd, im Raume verharrt. Welche tiefen Mängel ſelbſt für die reichſte unter den bildenden Künſten hieraus fließen, haben wir geſehen. Wie warm ſie ſich auch an das Innere des Zuſchauers ſchmiegt, die Scheidewand zwiſchen ihr und ihm bleibt ſtehen, die ausſchließende Natur des Räumlichen legt ſich zwiſchen beide. Es iſt am gegenwärtigen Orte nicht die Aufgabe, dieß in der beſtimmten Richtung auseinanderzuſetzen, daß noch einmal gezeigt würde, was Alles die Darſtellungsmittel der Malerei nicht zu geben vermögen, um dadurch unmittelbar zu der Nothwendigkeit fortzuführen, daß ein anderes Darſtellungsmittel ergriffen werde, ſondern wir ſprechen erſt von dem geiſtigen Act und ſeinem Grundgeſetz im Ganzen und Großen. Dieſes, das Grundgeſetz der Eintheilung der Kunſt in Künſte, haben wir (§. 537) in dem Fortgange von der Objectivität zur Subjectivität und zur höheren Einigung beider gefunden, derſelben Kategorie, worauf die Stufen des Syſtems: das Naturſchöne, die Phantaſie, die Kunſt beruhen. Der Geiſt der Kunſt ſtellt das Abbild ſeines inneren Gebildes zuerſt als Object in den Raum hinaus, wo es dem Zuſchauer begegnet wie der naturſchöne Gegenſtand. Er gewinnt durch dieſen Act die ganze Schärfe und Klarheit der Gegenüberſtellung, aber er verliert auch ſo viel, daß er in ſeinem Gebiete denſelben Weg wiederholen muß, den die Phantaſie vor der Kunſt einſchlug, als ſie das naturſchöne Object zuerſt ganz aufzehrte, in ihr Inneres nahm, in ein blos inneres Bild verwandelte. Der Künſtler hat den Stoff, den er als Inhalt eines Sculpturwerks, Gemäldes räumlich von ſich abſtößt, wohl vorher im Innern gehegt und durchdrungen, aber dieſe Durchdringung wird ſchon im Innern keine vollendete, es wird eine *Antitheſe* in der Syntheſe geweſen, ein Reſt von Fremdheit wird zurückgeblieben ſein und eben dieß wird der Zuſchauer fühlen, denn alles räumliche Sein trägt den Charakter des Ausſchließenden. Es muß eine noch innigere, eine abſolute Durchdringung geben, worin das Gegenüber ganz flüſſiges Ineinander, das Hinausgeſtellte ganz innerſtes Eigenthum bleibt, und zwar ſchon im innern Acte ſelbſt, wo ebendaher derjenige, der das Kunſtwerk genießt, mit ſeinem innerſten Selbſt darein eingeht oder umgekehrt es in ſein innerſtes Selbſt eingehen, dieſe Zwei ineinander aufgehen fühlt. Zu §. 551, S. 176 iſt geſagt: es werde in einer auf die bildende Kunſt folgenden zweiten Kunſtform ein Ineinandergähren von Object und Subject eintreten, welches *inniger*, aber *dunkler* ſei, als das Verhalten in der bildenden Kunſt; dieſe ſei *mehr* und *weniger*, als jene vorerſt auf ſie folgende ſubjective Form; die Beſtimmtheit der Gegenüberſtellung zwiſchen dem Naturſchönen und Künſtler, dem Künſtler und ſeinem

Werke ſei ebenſo ſehr noch eine Behaftung mit der Natur, ein Bedürfen des gegebenen Glieds in der Antitheſe; mit dem „Zurückſchlingen der Welt in das Herz," das jene ſubjective Kunſt zu vollziehen haben werde, ſei die Klarheit des Gegenſchlags, aber auch dieſe Behaftung mit dem Object aufgehoben und eine Wiederherſtellung des letzteren vorbereitet, welche von ungleich hellerem Bewußtſein begleitet ſein werde. Von den zwei Seiten, welche in dieſen Sätzen hervortreten, iſt zuerſt ſchlechthin diejenige zu betonen, von welcher dieſer neue Schritt der Kunſt als unendlicher Fortſchritt erſcheint. Die Kunſt muß jetzt den Standpunct des ſubjectiven Idealiſmus einnehmen und ſie wird ſein Unrecht theilen, aber hier gilt vorerſt ſein Recht. Die Philoſophie mußte den Realiſmus zerſtören und erſt die Wahrheit, daß das Subject Inhalt, Maaß und Ziel aller Dinge iſt, bis zu der Spitze treiben, wo es unmöglich war, aus dem Subject, das allen Gegenſtand verſchlungen hatte, wieder ein Object zu conſtruiren, ehe ſie den Weg zum Wiederaufbau der Welt, zum Ideal-Realiſmus fand; ebenſo muß die Kunſt, nachdem ſie in der bildenden Form das Object dem Geiſte gegenüber hingeſtellt und ſtehen gelaſſen, die Wahrheit, daß alles Object nur ſo viel iſt, als es für den Geiſt iſt, erſt dahin treiben, daß ſie daſſelbe völlig aufzehrt, ehe ſie es aus dieſem Grab und Schacht neugeboren, vom Geiſte geſetzt und durchdrungen wieder zu Tage bringt. Allerdings aber läßt ſich dieß gar nicht aufſtellen, ohne daß ſogleich auch das Unrecht dieſes Standpuncts ausgeſprochen wird. Auch der §. ſagt daher bereits, daß der Eintritt der Kunſt in das Prinzip der reinen Subjectivität ein nothwendiger Durchgang zu einem höheren Dritten ſei, und behauptet dieß als Forderung des Begriffs des Schönen und ſeiner Begründung im Lebensgeſetze ſelbſt. Das Schöne iſt die Idee in begrenzter Erſcheinung; alle Erſcheinung der Idee iſt aber weſentlich Erſcheinung in der Form des Sichtbaren. Die Idee iſt das Leben, das Leben aber iſt die Bewegung der Kräfte, welche in Körpern Geſtalt haben; das Daſein der Idee iſt daher vor Allem Verkörperung. In dem organiſchen Körper blitzt aus der feinſten Bildung der Materie der Geiſt auf, der unendlich mehr, als alle Materie, richtiger die Wahrheit aller Materie iſt, aber nicht anders, als ſo, daß ſie ſeine Baſis, ſein Organ bleibt. Die Kunſt wird daher das Sichtbare der Körperwelt nun verlaſſen dürfen, um es wieder zu ſuchen, ſie wird es nicht getilgt, ſondern in Wahrheit nur verborgen haben und daraus folgt, daß diejenige Kunſtform, welche ſich auf dieſen Standpunct ſtellt, einen eigenthümlich zweiſeitigen, ebenſoſehr weiter, nach einer höheren Stufe, weiſenden, als für ſich berechtigten und ſelbſtändigen Charakter tragen wird: ein Begriff, der im Folgenden zu entwickeln und dann mit dem ganzen Gewichte der Ausdrücklichkeit herauszuſtellen iſt. Jede Kunſt zeigt durch ihre Mängel hinüber auf die andern, keine ſo fühlbar, ſo ſchwebend, wie die Muſik.

§. 747.

Das Subject, welches allen Gegenſtand aufgehoben in ſich trägt, kann in der Kunſt nur das fühlende ſein. Vermöge innerer Nothwendigkeit beſteht daher im Leben der Phantaſie eine beſondere Form, worin dieſelbe mit ihrem ganzen Weſen ſich auf den Standpunct des Moments der Empfindung ſtellt und blos innerhalb derſelben bildet (vergl. §. 404). Die Auffaſſung der empfindenden Phantaſie iſt ſchlechthin eigenthümlich, durch keine andere zu erſetzen und ebendadurch berufen, eine ſelbſtändige Kunſtform zu begründen.

Zuerſt ein Wort zum Schutze des Wechſels zwiſchen den Ausdrücken: Gefühl und Empfindung. Die pſychologiſche Terminologie iſt gewohnt, Empfindung vom ſinnlichen, Gefühl vom geiſtigen Innewerden zu gebrauchen. Allein die Sprache bezeichnet unbeſtritten auch rein ſinnliche Erregungen der Luſt und Unluſt als Gefühle, und umgekehrt wendet ſie mit ſolcher Beſtimmtheit das Wort Empfindung im intenſiven, geiſtigen Sinn an, daß wir uns ſchon in §. 404. jener Schulvorſchrift nicht bequemen konnten. Iſt eine Unterſcheidung im Sprachgebrauche wahrzunehmen, ſo ſcheint ſie uns darin zu beſtehen, daß man mit dem Ausdruck Empfinden gewöhnlich den Aneignungs-Act eines Objects bezeichnet, Gefühl aber abſolut von dem ganzen Verhalten der Seele zu gebrauchen vorzieht; man ſagt lieber: dieß im Gemälde, Gedicht u. ſ. w. iſt empfunden, als: gefühlt. Da nun die Unterſchiede der Phantaſie in §. 404. darauf begründet ſind, daß dieſe ſich mit ihrem ganzen Weſen in den Standpunct des einen oder andern der Acte legt, welche die Momente ihrer Thätigkeit bilden, ſo wurde ſchon dort geſetzt: empfindende Phantaſie, weil dieſe darin beſteht, daß die äſthetiſche Schöpferkraft ſich auf jene Seite der Anſchauung, welche im Acte des innigen Aneignens beſteht, und auf jenen Anfang der bildenden Erzeugung wirft, welche den Stoff erſt in das unbeſtimmte Weben begeiſterter Stimmung taucht. — Von blos ſinnlichem Gefühle kann in der Aeſthetik natürlich nicht die Rede ſein. Eigentlich gibt es gar kein ſolches, denn was auf die Sinne ſo oder anders, ihre organiſche Stimmung fördernd oder ſtörend einwirkt, muß erſt von der Seele ergriffen, ihrem Innewerden angeeignet ſein, ehe es ein beſtimmtes Gefühl, Luſt oder Unluſt, bewirkt. Eine Seelenſtimmung nun, die nur auf einem ſo apperzipirten bloßen Sinnen-Eindruck beruht, iſt allerdings ein blos ſinnliches Gefühl zu nennen in Vergleichung mit andern. Die Kunſt aber hat mit dieſem Gebiete nichts zu ſchaffen. Das ganze Syſtem des Sinnenlebens tritt jedoch in der Einbildungskraft als ein innerlich geſetztes noch einmal auf und ſo gibt es eine Welt von Stimmungen, welche eine verinnerlichte Reminiſcenz der ſinnlichen Gefühle darſtellen. Auf dieſe

kann allerdings die Kunſt ſich werfen und davon muß weiterhin mit Nachdruck die Rede ſein, doch nur um zu zeigen, daß dieß nicht wahre Kunſt; dieſe hat es nur mit dem Gefühle zu thun, das in näherem und nächſtem oder entfernterem Sinn einen ethiſchen Kern hat.

Der gegenwärtige §. iſt nun eine weſentliche Ergänzung von §. 404; der tiefere Beweis, daß im Organiſmus der Phantaſie eine Nothwendigkeit liegt, in der empfindenden Form aufzutreten, wurde dort der vorliegenden Stelle in der Kunſtlehre vorbehalten. Zunächſt ganz allgemein philoſophiſch hat der vorh. §. begründet, daß die Kunſt eine beſondere Geſtalt erzeugen muß, worin das Subject Alles, worin aller Gegenſtand in daſſelbe aufgegangen iſt, daß dieſes einmal ganz und ausſchließlich zum Rechte kommen muß, um zu zeigen, daß es auch in der bildenden Kunſt überall nicht das bloße Object, ſondern ſeine Durchdringung und Durchgeiſtigung war, was dem Stoffe ſeinen Kunſtwerth gab. Fragt es ſich nun, wie dieſe Forderung ſich realiſiren ſoll, ſo leuchtet ein, daß dieß durch keinerlei Verhalten geſchehen kann, worin der Geiſt auf gegebene Objecte als ſolche gerichtet iſt. Die Anſchauung hat das Ihrige in der bildenden Kunſt, die auf ihren Standpunct ſich ſtellte, gethan; ob die verinnerlichte Anſchauung, die Vorſtellung, alſo das Einbilden ganz allgemein, ebenfalls den Standpunct abgeben kann, auf den die Phantaſie ſich ſtellt, kann hier nicht zur Sprache kommen, denn auch dieſe Form beruht auf beſtimmtem Verhalten zu Objecten. Es bleibt alſo nur das Subjectivſte im Subject, das Gefühl, als Organ der geforderten Leiſtung übrig: die Form, von der ſich gar nichts prädiciren läßt, was zu der Beſtimmung: *mir* iſt es ſo und ſo zu Muthe, in *mir* klingt die Welt ſo und ſo an, irgend eine weitere, einem Object entnommene Eigenſchaftsbeſtimmung hinzubrächte. Allein wir ſind im *äſthetiſchen* Gebiete, wir reden nicht vom Gefühl überhaupt, ſondern von der *Phantaſie* als Gefühl, alſo von dem Gefühl, wie die Kraft der Phantaſie ſich in daſſelbe legt und das Ganze ihrer Thätigkeit in dieſem Elemente durchführt, ſo daß, was in andern Gebieten Anſchauung, Einbildungskraft, Erzeugung des reinen inneren Urbilds iſt, auch hier, jedoch in anderem Sinn, anderer Form vor ſich geht. Nach jener Bezeichnung wäre das Gefühl eigentlich ein Unſagbares, Unausſprechliches, denn ohne alle und jede Hülfe objectiver Prädicirung läßt ſich doch im Grunde kein Wort finden, zu ſagen, wie mir zu Muth iſt; eben in dieſe Lücke aber werden wir nun die Phantaſie als empfindende eintreten ſehen. Es iſt im vorh. §. zugleich mit der erſten Einführung in dieſes neue Gebiet ausgeſprochen, wie daſſelbe allerdings über ſich ſelbſt hinausweist, ebenſo beſtimmt aber iſt deſſen reine Selbſtändigkeit behauptet. Dieß findet nun genau ſeine Anwendung auf das Gefühl als Urheber der ſich nunmehr eröffnenden Kunſtform. Die Phantaſie wird jene Lücke in gewiſſem Sinn ausfüllen, doch keineswegs ſo,

daß das nun zu einer Welt von inneren Formen und Unterſchieden entwickelte Element gegenüber dem Dringen des Geiſtes auf objective Beſtimmtheit nicht noch immer als eigenſchaftslos, unterſchiedslos ſich darſtellte: dieß iſt die eine Seite, welche merkbarer, als in andern Künſten, fortleitet, weiter weist; aber ebenſo gewiß iſt, daß das Gefühl mit jener Art von Sprache, die es als Form der Phantaſie und Kunſt gewinnt, Solches ſagen kann, was durch gar kein anderes Organ hinreichend geſagt werden kann. Kein Bild, kein Wort kann dieß Eigenſte und Innerſte des Herzens ausſprechen wie die Muſik, ihre Innigkeit iſt unvergleichlich, ſie iſt unerſetzlich, ein rein ſelbſtändiges, in reiner Eigenkraft beſtehendes Weſen. Ja die Betrachtung der Muſik müßte eigentlich in ganz anderem Umfang, als die der andern Künſte, in die Pſychologie gezogen werden. Was die letzteren betrifft, ſo genügt es dieſer Wiſſenſchaft, die inneren Unterſchiede der Phantaſie, worauf ſie beruhen, im Allgemeinen aufzuzeigen, was aber das Gefühl ſei, erfahren wir ſo entſchieden nur durch die Kunſtform, die es ſich durch die Bildungskraft der Phantaſie in der Muſik gibt, daß eigentlich der Apparat dieſer Kunſt vom Pſychologen zu Hülfe zu nehmen iſt, um das innere Leben des Gefühls, auch abgeſehen von der Kunſt, zu beleuchten; von der Anſchauung, von der Vorſtellung wiſſen wir auch ohne die Kunſt, über das Gefühl belehrt nur ſie uns.

§. 748.

Im Gefühle wird das Subject ſeiner ſelbſt inne, wie es in ſeinen Lebensbedingungen durch die objective Welt gefördert oder gehemmt iſt. Es vollzieht nicht den unterſcheidenden Act des Bewußtſeins, welches Subject und Object auseinanderhält und das letztere durch Prädicate beſtimmt; es wird in ſeiner Reinheit nur gefaßt, wenn es von dieſem Acte, der es zwar zu begleiten pflegt, in der Betrachtung ganz getrennt gehalten wird; es iſt daher vergleichungsweiſe dunkel, indem es nur ſeine eigene Stimmung, nichts von dem Gegenſtand ausſagt, durch den ſie erregt iſt. Es iſt aber eine ungleich tiefere Form des Seelenlebens, als das Bewußtſein, indem es die objective Welt in das innere Leben des Selbſt und deſſen einfache Idealität verwandelt. Seine Bewegung iſt unwillkührlich, aber ebenſo ſehr verhüllte Freiheit. In ihm iſt der reine Act des Selbſtbewußtſeins, von dem alle Thätigkeit des Denkens und Wollens ausgeht, in geiſtiger Naturform vorgebildet.

Um den Inhalt des §. zu erläutern, wird es am zweckmäßigſten ſein, zuerſt die Begriffe: Bewußtſein und Selbſtbewußtſein klar zu unterſcheiden; es wird dann die Natur des Gefühls, wie es die Mitte zwiſchen dieſen beiden Acten, ja die Mitte der ganzen Geiſteswelt bildet, leichter zu faſſen

ſein. Das Bewußtſein iſt der Act, wodurch das Subject in klarer Gegenüberſtellung ſein Ich und das von außen gegebene Object auseinanderhält und in der Unterſcheidung zugleich zuſammenfaßt. Es erwacht an der Hand der ſinnlichen Wahrnehmung, d. h. insbeſondere an der Thätigkeit des Geſichtſinnes, denn dieſer iſt es, der Grenzen aufzeigt und die Raumvorſtellung vermittelt, welche die nächſte Bedingung jenes unterſcheidenden Actes iſt; wogegen die Sinne, welche auf unmittelbarer Berührung mit dem Gegenſtand und ſeiner Auflöſung und Verflüchtigung beruhen: Taſtſinn, Geruch und Geſchmack, als Sinne der nicht unterſcheidenden unmittelbaren Empfindung tiefer im Gebiete der reinen, dunkeln Sinnlichkeit liegen. Nur der Taſtſinn, ſofern er uns durch den Stoß auf das Feſte überhaupt von Körpern überzeugt, hat näheren Antheil an jener Bedeutung des Geſichtſinns. Das Bewußtſein iſt nun wohl klare, geiſtige Gegenüberſtellung und Zuſammengreifung des Subjects und Objects, aber noch kein Act höherer Einheitsbildung. Das Ich geht noch nicht in ſich, um ſich als das wahrhaft Thätige in dieſem Acte zu erfaſſen, ſondern erſcheint ſich nur in und mit dem Objecte, das ihm ein von außen gegebenes iſt; es iſt Antitheſe mit blos äußerlicher Syntheſe, denn es bleibt ganz unentwickelt, ob in der Syntheſe das Ich nur ein Aufnehmendes oder vielmehr ein wahrhaft Thätiges ſei, ganz ähnlich, wie im phyſiſchen Sehen ohne Zutritt des Denkens die poſitive Thätigkeit des Auges unbewußt vor ſich geht und der Gegenſtand einfach dieſem Organe ſich zu geben ſcheint. Den Begriff der Antitheſe mit unvollkommener Syntheſe haben wir in d. Anm. zu §. 746 ſchon auf das Verhalten des Geiſtes in der bildenden Kunſt angewandt, und wirklich ſteht dieſe, obwohl mit unendlichem Gehalt erfüllt, noch auf dem Standpuncte des bloßen Bewußtſeins. Wir kommen darauf zurück. — Das Selbſtbewußtſein dagegen iſt der abſolute Act der Reflexion des Ich auf ſich ſelbſt, in welchem die Antitheſe gegen ein von außen gegebenes Object nebſt der blos äußerlichen Syntheſe abgeworfen und ſo das Ich nur ſein eigenes Object iſt. Daß in dem Ich, wiefern es in dieſer Einheit des Unterſchiedenen Object iſt, die ganze Welt der eigentlichen Objecte eingeſchloſſen liegt, daß das Ich die unentfaltete Welteinheit iſt, dieß bleibt in dem abſtracten Uract des Geiſtes, den wir Selbſtbewußtſein nennen, noch unerſchloſſen, als bloße Möglichkeit zurückgehalten. In der That kann das Univerſum nicht anders begriffen werden, denn als ein in unendlichem Ueberbau von Formen auf Formen ſich wiederholendes Auseinanderlegen, Zuſammenfaſſen und Ineinanderſchieben, Wieder-Auseinanderlegen und Ineinsbilden eines ewig geeinigten Gegenſatzes von zwei Gliedern, die wir je nach der Form und Stufe verſchieden, ſchließlich aber als Subject und Object bezeichnen. Im Selbſtbewußtſein iſt dieſe gegenſätzliche Weltbewegung in die einfache Einheit des nur ſich ſelbſt in ſich gegenübertretenden Ich zuſammengeſpannt. Soll

nun dieſelbe ſich entfalten, ſo muß das Selbſtbewußtſein ſich wieder mit dem Bewußtſein vereinigen, das ein wirkliches, dem Subjecte zunächſt fremdes, von außen gegebenes Object hinzubringt. Der Geiſt, der als Selbſtbewußtſein ſich in ſeiner reinen Thätigkeit erfaßt hat, geht aber nun mit dieſer Vorausſetzung ſeiner Autonomie an das gegebene Object und verarbeitet es in das Seinige. Die Formen des Denkens und Wollens ſind die Realiſirung des Selbſtbewußtſeins, die Entfaltung ſeines erſt unaufgeſchloſſenen Weſens, wonach es nichts Anderes iſt, als die in den Einen, idealen Punct des Ich, das ſich ſelbſt Object iſt, zurückgegangene Ausbreitung aller Dinge, die ſich aus dem Punete wieder auswickeln ſoll, nun aber ſo, daß der Geiſt die thätige Macht iſt, die in ihrer Arbeit Alles durchdringt, das Object denkend in den Begriff aufhebt und den Begriff wollend in objectives Daſein überſetzt. Da nun keine Form des Geiſtes für ſich allein beſteht, ſo haben wir zu fragen, wie ſich das Bewußtſein im oben beſtimmten, gewöhnlichen Sinn, d. h. abgeſehen von dieſer tieferen Vereinigung mit dem Selbſtbewußtſein, zum Denken verhalte, und die Antwort iſt, daß es nicht anders auftritt, als mit einem Denken, aber, ſofern es eben unterſchieden iſt von deſſen ganzem, prinzipiellem Prozeſſe, nur mit der formellen Thätigkeit des Denkens, alſo ohne deſſen Fortgang zur ſpeculativen Idee. Ohne ſich von der Grundlage jener, noch auf den Kategorieen der Sinnlichkeit ruhenden Antitheſe von Subject und Object zu befreien, iſt alſo das Bewußtſein von Denkbeſtimmungen durchzogen und gibt ſeinem Acte der unterſcheidenden Gegenüberſtellung Ausdruck durch das Wort. Es beſtimmt das Object und deſſen Verhältniß zum Subject, es prädicirt, es urtheilt. — Vergleichen wir nun das Gefühl zuerſt mit dem bloßen Bewußtſein, ſo iſt es nach der einen Seite ärmer, als dieſes: es prädicirt nicht, es urtheilt nicht, es ſagt nichts vom Object aus. Es iſt dunkel, es iſt — oder ſcheint blind und, wofern es keine Sprache, als die eigentlich ſogenannte, die des Worts, geben ſoll, auch ſtumm. Im Gefühl werde ich mir des Verhältniſſes inne, in welchem ein Eindruck oder eine Summe von Eindrücken zu meinen ſubjectiven Lebensbedingungen ſteht. Was für ein Object aber und auf welchem Wege, durch welchen Proceß es dieſen Eindruck auf mich hervorgebracht hat, dieß habe ich, ſofern ich mich blos empfindend verhalte, vergeſſen, ich vernehme nur mich ſelbſt, wie ich geſtimmt bin, bin nur bei mir, verkehre nur mit mir, das Object iſt einfach in das Subject gefallen, löst ſich in ihm zu einer bloßen Reſonnanz auf. Die Dinge klingen in mir an, ihr Wiederhall iſt in meinem Innern, aber ich verhalte mich nur zu dieſem Klang, nicht zu ſeiner Urſache im Object, höre das Echo, nicht den Rufer. Kurz dem Gefühle fehlt das Licht des Gegenſchlags von Subject und Object, es verhält ſich zum Bewußtſein wie Schlaf zum Wachen, das Subject ſinkt in ſich hinein und verliert den Gegenſatz zur Außenwelt. Um

dieſe Natur des Gefühls ſtreng zu faſſen, muß man daſſelbe rein für ſich nehmen, wie es empiriſch nur als verſchwindender Moment vorkommt. Der Geiſt iſt ſo ſehr ſeinem innerſten Weſen nach Bewußtſein, daß er daſſelbe nur augenblicklich im Bewußtloſen auslöſchen kann und daß er dieſes, ſowie es eingetreten, alsbald wieder mit jenem erfaßt. In der Erfahrung iſt daher das Gefühl eigentlich ſtets vom Bewußtſein begleitet und dieſes gibt über deſſen objectiven Urſprung beſtimmte Ausſage. Die bisherige Pſychologie wußte die Lehre vom Gefühle nur dadurch zu einem gewiſſen Umfang von Claſſificationen zu entwickeln, daß ſie von reinen Gefühlen ſolche unterſchied, die einen ausgeſprochenen objectiven Inhalt haben; das Schwere iſt freilich die Ausſonderung des reinen Gefühls aus ſeiner Vermiſchung mit dem Bewußtſein, aber das Weſen deſſelben liegt in ſeiner Wahrheit gerade nur dann vor, wenn vom objectiven Inhalt, worüber das begleitende Bewußtſein Rechenſchaft gibt, völlig abgeſehen wird. Wir haben Augenblicke, wo es uns frei und heiter, bang und wehmüthig, mild, rauh, düſter, warm, kalt u. ſ. w. zu Muth iſt, wir wiſſen nicht warum, wir ahnen ein Gut oder Uebel, erinnern uns dunkel eines ſolchen, ohne es zu kennen; Antonio im Kaufmann von Venedig ſagt, er wiſſe nicht, was ihn traurig mache; wie er d'ran gekommen, wie's ihm angeweht, von was für Stoff es ſei, von was erzeugt, das ſolle er erſt erfahren: dieß ſind die reinen Stimmungsmomente, aber eben nur Momente, denn ſo wie wir verſuchen, die Stimmung zu bezeichnen, geſellt ſich ſchon das Bewußtſein dazu, beginnt die Beziehung auf ein Object und folgt der Uebergang in ein Denken oder ein Wollen. Wir können ſo das Gefühl zunächſt mit jenen Sinnen-Empfindungen vergleichen, welche uns kein Bild eines Gegenſtands vermitteln, wie der Taſtſinn, ſofern er nicht durch die Hand ſich von den Formen überzeugt, ſondern nur Warm, Kalt, Glatt, Rauh u. ſ. w. empfindet, der Geſchmack und Geruch; das Bewußtſein entſpricht im Gegentheile genau oder dient vielmehr wirklich der Wahrnehmung durch den Geſichtſinn, und wie ohne deſſen Hülfe jene Sinne nichts vom Object als ſolchem erfahren, ſo das Gefühl nichts ohne Hülfe des Bewußtſeins. Freilich geräth der erſte Theil dieſer Vergleichung dadurch in's Schwierige, daß das Gefühl vielmehr einem höheren Sinne, dem Gehör, entſpricht; doch ohne daß wir für jetzt irgend näher darauf eingehen, dürfen wir bereits geltend machen, daß das Gehör, obwohl auf ungleich geiſtigerer Stufe, jenen dunkeln Sinnen tief verwandt iſt. Um ſo unmittelbarer wird unſere Begriffsreihe gefördert durch den andern Theil der Vergleichung; denn unſer obiger Satz, daß die bildende Kunſt der pſychiſchen Form des noch antithetiſchen, aber dafür den Vortheil objectiver Klarheit genießenden Bewußtſeins entſpreche, erhält nun die nähere Begründung, daß das Organ, mit welchem und für welches ſie thätig iſt, das Auge, die eigentliche Baſis für

dieſe Geiſtesform bildet. Dieſe Seite der Vergleichung führt nun aber auch zu dem, was das Gefühl trotz ſeinem Dunkel, ja eben durch daſſelbe vor dem Bewußtſein an Tiefe voraus hat. Es iſt in der Pſychologie oft bemerkt, daß die Wahrnehmungen des Geſichtſinns vergleichungsweiſe gleichgültig ſeien, daß Formen und Farbenverhältniſſe niemals mit der perſönlichen Affection aufgenommen werden, wie die Verhältniſſe, die von jenen dunkleren Sinnen ergriffen werden; ſo iſt nun auch das geiſtige Analogon des Geſichtſinns, das Bewußtſein, gleichgültig. Das Gefühl dagegen iſt der Moment, wo der Gegenſtand ſchlechthin verinnerlicht, zu dem Meinigen, zu meiner eigenen, innerſten Bewegung wird; ſein Weſen iſt die abſolute Theilnahme an den Dingen, oder vielmehr das abſolute Umſetzen der Dinge in das Selbſt, dieß reine Zuſammenſchießen beider in Eines, das ein bewegtes Ich iſt, das „Zurückſchlingen der Welt in das Herz." Was an objectiver Klarheit verloren iſt, iſt an abſoluter Innigkeit gewonnen; die ganze Welt geht ein in das Innere, wird dieſer einfache, ideale, oſcillirende Punct. Vergleichen wir nun dieſen Act der unendlichen Verinnerlichung mit dem Selbſtbewußtſein in ſeinem ſtrengen Unterſchiede vom bloßen Bewußtſein, ſo ergibt ſich zunächſt, daß das Gefühl auf gleicher Höhe mit demſelben ſteht, ſofern in beiden die äußere Antitheſe verſchwunden, Subject und Object in Eins zuſammengefaßt ſind, das Außereinander der Dinge zum einfachen reinen Inſichſein eingekehrt iſt. Das Selbſtbewußtſein aber iſt in dieſem Inſichſein zugleich klare Scheidung und ebenſo klare Einigung des Geſchiedenen, daher der große Ausgangspunct, von dem jene weitere Scheidung beginnt, in welcher an die Stelle des Objects, wie es nur das ſich entgegentretende Subject ſelbſt iſt, das wirkliche, äußere Object tritt, um in das Subject ſo verarbeitet zu werden, daß dieſes nun auch in der erſchloſſenen realen Welt ſein Gegenbild erkennt und zugleich im Handeln ſich ſelbſt erſchließt und zur Objectivität expandirt. Nach dieſer Seite mit dem Selbſtbewußtſein verglichen erſcheint nun das Gefühl dunkel wie in Vergleichung mit dem Bewußtſein: es fehlt ihm nicht nur die Klarheit der unterſcheidenden Gegenüberſtellung des gegebenen äußeren Objects, welche dieſem, ſondern auch die das Ich in ſich ſcheidende Reflexion, die jenem eigen iſt. Es ſteht jedoch an der Schwelle der letzteren; wir werden dieß aus dem weſentlichen Grundgegenſatz erkennen, der ſeine innern Bewegungen beſtimmt und von dem hier nur ſo viel ſchon hervorzuheben iſt: der Luſt und Unluſt liegt eine Setzung und Negation des Subjects zu Grunde, ein Analogon von Ich und Nicht-Ich, denn in der Luſt fühle ich mich poſitiv beſtätigt und gefördert, in der Unluſt erwehrt ſich das Ich ſeiner ſelbſt, wie es gegen ſeine Lebensbedingungen beſtimmt, in ſeinem Weſen verneint iſt. Es fehlt das volle Licht der gewußten inneren Scheidung in dieſem Prozeſſe, aber er iſt der wiewohl noch weiche Keim derſelben, ihr Anreiz und Vorbote,

und inſofern iſt das Gefühl von Carus (Pſyche S. 288 ff.) richtig als der Punct bezeichnet worden, wo die unbewußte Welt der Seele ſo eben an die bewußte ſich mittheilt. Iſt nun aber das Gefühl nach der Seite der Klarheit und der Schärfe der Contraction allerdings weniger auch als das Selbſtbewußtſein, ſo iſt es nach der andern Seite nicht nur, wie ſchon geſagt, eine ihm analoge, ſondern eine ungleich vollere und offnere Form des Geiſtes, als dieſer ſtricte Act der Selbſterfaſſung. Das Selbſtbewußtſein iſt nach dem Obigen vollkommene Abſtraction von der realen Wirklichkeit deſſelben Gegenſatzes, den es ſelbſt als idealen, rein formalen Punct in ſich darſtellt; das Ich hat vollſtändig vergeſſen, daß es als Subject und Object in Einem dieſe Ueberſetzung der ganzen Welt in die reine Form der Idealität iſt, und es ſoll erſt daran gehen, dieſe Ueberſetzung wieder umzukehren und ſich als Thätigkeit im Denken und Wollen zur Welt zu erweitern. Nun haben wir zwar auch vom Gefühl geſagt, daß es nur ſich ſelbſt vernehme, aber es vernimmt ſich ſo, daß es doch zugleich auf die umgebende Welt in ihrer realen Mannigfaltigkeit mit abſoluter Theilnahme bezogen iſt. Im Selbſtbewußtſein ſind die unendlichen Fäden, welche von der Welt in das Subject und von dieſem zu der Welt auslaufen, vorerſt abgeſchnitten, um durch freie That neu geknüpft zu werden, im Gefühle ſind ſie in voller Thätigkeit als Vermittler der tiefſten Sympathie, aber vergeſſen ſind ihre Enden am Object. Im Gefühle vernehme ich mich als Welt-Centrum, im Selbſtbewußtſein weiß ich mich als abſoluten Punct. Im Gefühle ſind daher alle die Formen, in welchen der Geiſt, der im Selbſtbewußtſein ſich zur Spitze des Fürſichſeins zuſammengefaßt hat, von da wieder hinaus- und übergreift, ſichtbarer vorbereitet, als in dieſer, obwohl in ſich ſo viel helleren und acuteren Form. Wir werden ſehen, wie das Gefühl vorzüglich dadurch auf die thätige, entwickelte Geiſteswelt hinausweiſt, daß ihm namentlich der Uebergang in den Willen nahe liegt. Doch abgeſehen von dem wirklichen Uebergang in die praktiſche Form des Geiſtes iſt das Gefühl ſchon an der gegenwärtigen Stelle auch mit der Grundbeſtimmung derſelben, der Freiheit, zuſammenzuhalten. Das Gefühl iſt unwillkührliches Geſtimmtſein, es iſt mir angethan, angeweht, es iſt an mich gekommen ganz in der Weiſe der Unmittelbarkeit, der Naturbegebenheit. Aber dieß iſt nicht die Unfreiheit, mit welcher das Verhalten des Geiſtes behaftet iſt, der auf der Stufe des bloßen Bewußtſeins ſeinen Beruf zur freien Selbſtbeſtimmung und Beſtimmung der Welt hinter den Eindrücken und Reizen des Objects zurückbehält und ſich nun von dieſen treiben und führen läßt; das Gefühl kann darum nicht unfrei genannt werden, weil es in dieſem antithetiſchen Sinne gar keine Freiheit hat. Hier iſt das ganze Selbſt dem Eindruck ohne Rückhalt hingegeben, aber indem es ihn ganz einläßt, nimmt es ihm auch ſeine Fremdheit, ſeine Objectivität, ſein Gegebenſein, macht das Aufgenommene

ganz zu dem Seinigen, verarbeitet es, ſetzt es ganz um in das rein ſubjective Leben. Wenn nichts mehr neben und außer mir iſt, bin ich auch von Nichts in der Welt unfrei abhängig; ich bin durchaus durch das Aufgenommene beſtimmt, aber eben weil ich es durchaus bin, ſo iſt keine neben dieſem Beſtimmtſein im Hintergrunde zurückgehaltene Freiheit verkürzt und unterdrückt, ich bin ganz bei mir und damit ganz frei, ganz Zuſtand und ganz reine Selbſtbewegung, das ganze, freie Ich hat ſich ſelbſt ganz in der Form der Nothwendigkeit, der Natur, ähnlich wie das Genie die höchſte Freiheit und doch in Form der Naturnothwendigkeit ſchaffender Inſtinct iſt. Wir ſagen, man ſolle nicht dem Gefühle folgen, es ſei ein trügeriſcher Führer, da ſetzen wir die entwickelte Geiſteswelt voraus, wo neben dem Gefühle der denkende Wille in ſein Recht getreten iſt; wir ſagen ein andermal, das Gefühl leite ſicherer, als der Verſtand der Verſtändigen, da haben wir das Gefühl als die implicirte Einheit aller Geiſteskräfte, die ihren Compaß in ſich trägt, im Auge, und dieſer Sinn iſt es, in welchem es hier, wo es allein für ſich eine ganze Kunſtform begründen ſoll, betrachtet wird. Freilich auch auf dieſem Standpuncte reden wir von unreinem und reinem Gefühl und verlangen, daß es in ſich ſelbſt den Kampf jenes Gegenſatzes von Luſt und Unluſt zur Harmonie läutere; allein auch in ſeiner Iſolirung unterliegt das Gefühl dem Geſetze der Zurechnung; eben weil das ganze und volle Geiſtesleben flüſſig in ihm wogt, gibt es eine Schuld und eine Tugend des Gefühls. Dieſe Seite wird allerdings in ihr volles Licht erſt treten, wenn wir in das Concrete gehen und das Gefühl als Product eines vorangegangenen perſönlichen Lebens betrachten, allein es iſt ebenſo wahr, daß allen beſtimmten Gegenſätzen im Leben des Menſchen das Gefühl als ein Grundgefühl ſeines ganzen Naturells vorangeht, Gut und Bös in ihm vorbereitet iſt, und dieß genügt vorerſt, um den Begriff der Imputabilität auf es anzuwenden. Derſelbe kann jedoch allerdings nicht in der Schärfe gelten, wie in der Anwendung auf den Geiſt, der aus der dunkeln Einheit des Gefühls herausgetreten iſt; die Beziehung bleibt dunkel, das Gefühl liegt im Zwielicht zwiſchen Schuld und Unſchuld.

Es war nöthig, von dieſer Unterſuchung über das Weſen des Gefühls und ſeiner Stelle unter den Hauptformen des Geiſtes auszugehen; es wird ſich zeigen, daß dieß nicht umſonſt geſchehen iſt. Die gegebene Erörterung ſchließt ſich zum Theil an die Auffaſſung von K. Th. Planck (die Weltalter I. Theil).

§. 749.

Es ergibt ſich, daß das Gefühl die lebendige Mutter des geſammten Geiſteslebens iſt. Es ſchwebt zwiſchen dem Sinnlichen und Unſinnlichen, die beſtimmten Thätigkeiten des Geiſtes treten aus ſeinem Schooß hervor, werden

von ihm begleitet, wie ſie es begleiten, wirken beſtimmend und bereichernd auf es zurück und erlöſchen wieder in ihm. Vermöge dieſer ſeiner Stellung ſcheint auch die gegenſtändliche Welt beſtändig an der Schwelle des Gefühls bereit zu ſtehen und klingt in ihm eine ſtete Möglichkeit an, zu objectiver Beſtimmtheit, zu wirklicher Ausſage über den Gegenſtand ſeiner Erregungen überzugehen.

Nach dem vorh. §. erſcheint das Gefühl zunächſt als Mitte zwiſchen dem Bewußtſein und dem Selbſtbewußtſein; jenes verſinkt in ihm als der tiefen Aneignung der Welt, worin die Antitheſe zwiſchen Subject und Object ſchwindet; dieſes, obwohl nach anderer Seite ärmer, als das Gefühl, tritt aus ihm hervor als Ausgangspunct der höchſten geiſtigen Thätigkeiten, die auf klarer Scheidung beruhen. Das Bewußtſein muß, wie wir geſehen, zu dieſen letzteren treten, um die objective Welt zu erfaſſen, als Form an ſich aber ſteht es noch auf der ſinnlichen Kategorie des Ausſchließens, da es Subject und Object nicht wahrhaft in Einheit ſetzt, ſondern nur verknüpft. Daher liegt an der Grenze des Sinnlichen zunächſt das Bewußtſein: der Aufgang des geiſtigen Tags im Dunkel der blos ſinnlich empfindenden Seele, der aber noch nicht die innere Einheit aller Dinge, ſondern nur ihre Grenzen beleuchtet. Vermöge dieſes ſeines Mangels können wir aber nun das Bewußtſein ohne logiſchen Widerſpruch mit der Sinnlichkeit zuſammenfaſſen und an das Ende dieſes Ganzen wie an den Anfang des reinen, ſelbſtbewußten geiſtigen Tages das Gefühl ſtellen. Die Sinnlichkeit läuft in ihm aus, der Geiſt taucht aus ihm auf; die Raumwelt mit den Trennungen ihrer Grenzen geht nieder in ſeiner Nacht und ferne dämmert der neue Tag des reinen Geiſtes. Das eigentlich ſinnliche Verhalten haben wir vom Gefühl als Prinzip einer Kunſtform ganz ausgeſchloſſen, aber es führen unendliche, unſichtbare Leiter zu ihm hinüber. Wir ſtehen vor dem dunkeln Geheimniß des Nervenlebens, das nach der einen Seite der Ausläufer des Sinnenlebens iſt, der deſſen concentrirteſte Reize nach innen wirft, und auf der andern der Träger jeder reinſten geiſtigen Thätigkeit. Hier handelt es ſich daher von einer innerlich reflectirten und darum nur um ſo heißeren Sinnlichkeit, welche mit wunderbaren Geiſtesahnungen ſich ſo nahe zuſammenfindet, daß beide jeden Moment ineinander umſchlagen können. — Blicken wir nun vorwärts nach der Welt des klaren, ſelbſtbewußten, im Denken und Wollen die Welt zur Einheit durchdringenden Geiſtes, ſo kann zunächſt die Beſtimmung, daß das Gefühl der dunkle Schooß ſei, woraus ſie auftaucht, nicht ſo verſtanden werden, als könne nicht von ihm auch in jedes andere, niedrigere, auf der Stufe des bloßen Bewußtſeins verbleibende Verhalten übergegangen werden; die Pſychologie hat den geiſtigen Formen die Stelle anzuweiſen, die ſie ihrem reinen Begriffe nach einnehmen, ſie darf aber darüber nicht vergeſſen, daß

das Leben ein unendlicher Kreis von unendlichen Radien iſt, wo außer der begriffsmäßigen Reihe jedes in jedes hinüberwirkt und hinüberführt. Das Gefühl iſt auch nicht verſchwunden, wenn die Energie des ſcheidenden und durch Scheidung einigenden Geiſtes aus ihm hervorgebrochen iſt: es begleitet als Reminiſcenz des Urſprungs aus der dunkeln Innerlichkeit und tiefſten Eigenheit jedes Thun, läuft als umſpielende Woge mit, accompagnirt den wachen Geiſt auf ſeiner Bahn. In dieſer Begleitung wird es bald abnehmen, zurückgedrängt werden, bald aber auch neue Zuſchüſſe erhalten; das Unbewußte weicht dem Bewußten, es kann ſich aber auch im Hinſchweben an ſeiner Seite durch daſſelbe bereichern: ein Moment, das in der Frage über das Verhältniß der reinen oder Inſtrumental- und der begleitenden Vocal-Muſik wichtig wird. — Endlich erlöſchen alle ſcheidenden Geiſtesthätigkeiten im Gefühle; natürlich nicht immer, aber das Geiſtesleben ſetzt ſich mit Nothwendigkeit ſeine Pauſen, wo es niedertaucht in dieſe Nacht der einfachen Innigkeit. Dieſe Pauſen ſind nun zugleich Anſammlungen jener einzelnen Bereicherungen, die es in ſeiner begleitenden Bewegung erhalten hat, und aus dieſer tief bereicherten Subjectivität müſſen umgekehrt die bewußten Thätigkeiten, wenn ſie abermals hervortreten, die vielfachſte Nahrung ziehen. Eigentlich verſteht es ſich, daß das Gefühl leer, alſo nicht vorhanden wäre, wenn nicht das bewußte Leben ihm Stoff zuführte, aber es iſt zu unterſcheiden zwiſchen dem Gefühl, das ſich auf die allgemeinſten Lebensreize gründet und zwiſchen dem im Fortſchritte ſich tiefer und tiefer füllenden. Alle dieſe Verhältniſſe, Uebergänge ſind nun alſo ſchlechthin flüſſig, ein beſtändiges Werden und Weichen, und wir haben ſo eine allſeitige beſtändige Beziehung des ganzen Lebens auf das Gefühl; es verhält ſich zu Allem und Jedem im Subjecte und zwar ſo, daß Alles und Jedes nur durch dieſe centrale Grundaneignung wirklich dem Subject innerlich, das Seinige, daß das Subject nur dadurch in und bei der Sache iſt (vergl. Hegel Encykl. d. ph. W. §. 400 Anm.). Man nennt dieß im gewöhnlichen Leben *Wärme* und den Menſchen, der die Thätigkeiten des Geiſtes ohne dieſen Antheil des innerſten Selbſt vollzieht, *kalt*: eine tiefe Vergleichung mit dem Naturleben, wo erſt mit dem höheren, innigeren thieriſch-organiſchen Leben jene ſtetige Auflöſung und Erneuerung beginnt, die als Brennungsprozeß in der Wärme ſich kund gibt. Die ſtetige Zuſammenfaſſung des ſubjectiven Lebens im Mittelpunete des Gefühls heißt Gemüth; der Gemüthloſe behält ſich in ſeinem Verkehr mit der Welt zurück, er legt ſich nicht in die Dinge oder, was daſſelbe iſt, läßt ſie nicht in ſich einfließen, ihm iſt Alles blos ein Nebeneinander, und er ſelbſt ſteht zugleich unendlich über der durchſchnittenen Welt.

Liegt nun dem Gefühle, wie gezeigt iſt, unmittelbar der ſtetige Uebergang in die klar ſcheidenden Thätigkeiten des Geiſtes nahe, ſo muß mit

ſeinen Bewegungen, auch wo es ganz in ſich bleibt, der Eindruck verbunden ſein, als wollten dieſe *ſo eben* eintreten; ſie lauſchen beſtändig an der Schwelle des Gefühls und mit ihnen das *Object*. Die Subjectivität des Gefühls iſt alſo eine ſchwebende; ſowie man es feſthalten, fixiren will, ſtellt ſich faſt unvermeidlich die Beziehung auf einen Gegenſtand ein. So iſt z. B. die Furcht ein Gefühl, das nicht rein, ſondern vom Bewußtſein begleitet iſt, denn ſie geht auf einen erkannten Gegenſtand; ziehe ich dieß ab, ſo bleibt die unbeſtimmte Bangigkeit, an deren Horizont aber immer wieder das Object, worin die Urſache dieſer Stimmung liegt, wie eine leichte Wolke ſchwebt, die ſich zu verdichten und aufzuziehen im Begriff ſcheint. Das Gefühl iſt objectlos und doch jeden Moment im Begriff, objectiv zu werden. Setzen wir nun, was wir erſt im Verlauf ableiten werden, voraus, daß das Gefühl eine eigene Kunſtform finden wird, die ihm ohne Worte als Sprache dient, ſo wird die Folge dieſer ſtets fühlbaren Nähe der bewußten und gegenſtändlichen Welt die ſein, daß der, welcher dieſe Gefühlsſprache vernimmt, zugleich ſeine beſtimmteren Geiſtesthätigkeiten mitangeregt fühlt: die Phantaſie als inneres Auge führt ihm Geſtalten vor, welche auf den Wellen des Gefühlsrhythmus in traumartig verſchwimmenden Umriſſen ſich bewegen; Erinnerungen, beſtimmte Vorſtellungen ſchießen ihm an, er gibt dem ausgedrückten Gefühl ein beſtimmtes Object. So viele Zuhörer, ſo verſchiedene Vorſtellungen, wiefern ſolche nur mit der Stimmungsfarbe des im Kunſtwerk ausgeſprochenen Gefühls verträglich ſind, umgaukeln nun den Fluß des letzteren; Jeder glaubt die beſonderen Geheimniſſe ſeiner Bruſt aufgeſchloſſen. Und dieß iſt ſo wenig eine Trübung des dargeſtellten Gefühls, daß es vielmehr nur eine Realiſirung der in ihm liegenden ſteten Möglichkeit iſt, nach allen Seiten in die Form der Vorſtellung mit beſtimmtem Inhalt überzugehen. Die Muſik gibt im Gefühl eingehüllt die ganze Welt, der Zuhörer öffnet in unendlicher Verſchiedenheit die Hülle. Allein wir haben ſchon oben auf einen höchſt weſentlichen Unterſchied auch in der Kunſtform ſelbſt hingedeutet, deſſen nähere Begründung ſich nun von ſelbſt ergibt: wie das Gefühl in ſeiner Reinheit, d. h. ohne begleitendes Bewußtſein empiriſch nur als verſchwindender Moment vorkommt, wie es vielmehr in ſeinem Weſen liegt, daß es ſtets im Sprung iſt, überzugehen in die beſtimmte, Objecte aufzeigende Geiſteswelt, ſo wird es auch in der Kunſt zu einer Anlehnung hinſtreben, worin eine andere, das Object nennende Kunſt-Gattung ſeinem Dunkel zu Hülfe kommt und ihm beſtimmten Inhalt gibt; daraus werden wir die Vocal-Muſik im Unterſchiede von der reinen, d. h. der Inſtrumentalmuſik hervorgehen ſehen. In dieſer Verbindung wird ſich nun das Gefühl eines beſtimmten Inhalts, eines Gegenſtands bewußt: nun weiß ich, *was* mich bang oder frei, traurig oder heiter ſtimmt; nun hat jene Schwierigkeit ein Ende, das mit dem *Worte* zu bezeichnen, was

dem Worte ſich entzieht, und nun iſt den Zuhörern vorgezeichnet, mit welcherlei Vorſtellungen ſie ihre Gemüthsbewegungen zu begleiten haben. Es iſt zu §. 698 von der Landſchaft, dem der Muſik verwandteſten Zweige der Malerei, geſagt worden, das in ihr niedergelegte Gefühl laſſe ſich nicht recht in Worten ausdrücken, man wiſſe nur etwa zu ſagen: das fühlt ſich ſo öde, ſo hart, ſo ſchwül, ſo dämmernd, ſo feucht an u. ſ. w. Ebenſo fühlt ſich die bloße Inſtrumentalmuſik, wir ſuchen nach Ausdrücken und wählen ſie aus dem Gebiete dunkler, halb phyſiologiſcher Zuſtände des atmoſphäriſchen Lebens u. ſ. w.: ſanft, ſtürmiſch, dumpf, hell, verhüllt, offen, ſchwungvoll, matt, geſpannt, gelöst, ſchleichend, beflügelt u. ſ. w.; an das Wort des Dichters gelehnt gewinnt nun die Stimmung, die ihr Anſich ſo unzulänglich auszuſprechen vermag, Körper und Inhalt, das Räthſel ſein Wort. Wir haben aber in §. 748 geſehen, daß das Gefühl in ſeiner Reinheit nur vorliegt, wo es von dem begleitenden Bewußtſein getrennt wird, und ſomit ſtehen wir vor einer ſchwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniß der Ergänzung, die es deutet, ſeiner Objectloſigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in ſeiner Reinheit vorliegendes Gefühl.

Eine gedankenreiche, durchaus anregende Schrift: Vom „Muſikaliſch-Schönen“ u. ſ. w. von *Hanslick* widerlegt geiſtvoll die Anſicht, daß beſtimmte, d. h. ein Object vorausſetzende Gefühle den Inhalt der Muſik bilden; ſie geht aber weiter und behauptet, die Muſik könne auch nicht „unbeſtimmte Gefühle“ zum Inhalt haben, denn Unbeſtimmtes darſtellen ſei ein Widerſpruch. Allein was in gewiſſer Vergleichung unbeſtimmt iſt, kann in anderer ganz beſtimmt ſein und wir werden im Folgenden uns mit derjenigen Beſtimmtheit beſchäftigen, welche dem Gefühl in all ſeiner beziehungsweiſen Unbeſtimmtheit allerdings eigen iſt; Hanslick ſelbſt deutet ſie mit demjenigen an, was er treffend die reine *Dynamik*, die *Bewegungsverhältniſſe* des Gefühls nennt. Dieſes dynamiſche Gefühlsleben muß nun aber ein wirkliches Daſein haben auch abgeſehen von der Muſik, wiewohl wir es faſt nur durch Rückſchlüſſe aus dieſer errathen, und ſo iſt es Inhalt der Muſik. Was H. ſehr richtig gegen die falſche *Trennung* zwiſchen Inhalt und Form ſagt, widerlegt nicht die Nothwendigkeit, beide Begriffe zu *unterſcheiden*, und indem er ſich auch dagegen kehrt, bewegt er ſich in der Tautologie, die geordnete Tonwelt als die Form und dieſe Form wieder als den Inhalt der Muſik zu behaupten. Wie zwiſchen Seele und Körper ſtreng zu unterſcheiden iſt, obwohl der Körper nur als die Realität der Seele, die Seele als die Identität des Körpers richtig begriffen wird, ſo iſt die Muſik zwar das untrennbare Ganze von Ton und Gefühl, tönendes Gefühl, und doch muß die Analyſe beide auseinanderhalten, um ihre Einheit zu zeigen. Daß man ohne Hülfe der Tonwelt das Gefühl nicht ergründen

kann, daraus folgt nur, daß der Inhalt der Muſik jene Geiſtesform iſt, die ſich durch Worte nicht zu offenbaren vermag: „ſüße Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken ſteh'n zu fern." Selbſt jene Theorieen von „beſtimmten Gefühlen" in der Muſik ſind nur in gewiſſem Sinne falſch, ſofern ihnen nämlich die Meinung zu Grunde liegt, es laſſe ſich das Beſtimmte eines Gefühls außerhalb der Muſik durch Begriff und Wort faſſen, ohne aus dem Elemente des Gefühls herauszutreten, und man könne von einem ſo definirten Gefühle ſprechen wie vom Stoffe, vom Süjet des Malers und Dichters; ſie ſind nicht falſch, ſofern ſie ſagen wollen, daß jedes Muſikwerk eine ſpezifiſch individuelle Stimmung zum Inhalt haben muß. — Zu der Tautologie geſellt ſich übrigens in jener Schrift der unvermeidliche Widerſpruch, daß hinterher doch „Gedanken und Gefühle, die theuerſten und wichtigſten Bewegungen des Menſchengeiſts", als „Gehalt" der Tonkunſt eingeräumt werden müſſen.

§. 750.

Das Gefühl durchdringt ſich mit dem Lebensgehalte des Individuums und 1.
legt ſich mit dieſer Fülle in die einzelne Stimmung. Da aber in allen individuellen Unterſchieden die Grundbewegungen des menſchlichen Weſens dieſelben ſind, ſo iſt der Charakter der Allgemeinheit und Nothwendigkeit durch dieſe Individualität ebenſo wenig, als durch die Subjectivität des Gefühls überhaupt ausgeſchloſſen. Jede menſchlich wahre individuelle Stimmung enthält das Gefühl 2.
des Endlichen und Unendlichen in irgend einer Weiſe geeinigt und ſo die Bedingungen in ſich, die Idee in begrenzter Erſcheinung darzuſtellen. Die Idee als Gefühl des Unendlichen begründet ein beſonderes Verhältniß zur Religion.

1. Natürlich werden in dem einen Muſikwerk mehr allgemein menſchliche Stimmungen in ihrer Einfachheit, in dem andern die tieferen Complexionen des Gefühls, wie ſie nur bedeutenden Individuen eigen ſind, zum Ausdruck kommen; das Letztere aber, als die höhere und weſentliche Aufgabe der Tonkunſt, iſt hier in's Auge zu faſſen, um das Leben des Gefühls in ſeine tiefere Sättigung zu verfolgen. Es erhält nun ſeine beſtimmtere Anwendung, was zum vorh. §. über die Bereicherung und Ernährung des Gefühls durch das bewußte Leben geſagt iſt. In dem unendlichen Kreislaufe des Seelenlebens wird der ganze Schatz eines vorhergegangenen Lebens, die ganze Summe der Erfahrungen, des Leidens und Thuns der Perſönlichkeit in das Gefühl umgeſetzt und es ergänzt ſich an dieſer Stelle, was über freie oder unfreie Beſtimmtheit des Gefühls geſagt iſt: das Gefühl als Grundſtimmung des Individuums iſt das Ergebniß ſeines Lebens und alſo mittelbar das Werk ſeines Willens: ſchließlich bin ich ſelbſt der Schöpfer meines Gefühlslebens. Dieſe, ſo mit dem

Lebensgehalt erfüllte Grundſtimmung des Individuums legt ſich nun in die einzelne Stimmung, wie ſie durch den Moment und ſeine Anläſſe gegeben iſt, und hiemit zieht ſich der Begriff des Individuellen, d. h. des Einzelnen, das ſeine nur ihm eigene Farbe hat, noch feſter und enger an. — Nun haben wir das Gefühl als eine rein ſubjective (obwohl an der Schwelle der Oeffnung zum Object ſich hinbewegende) Geiſtesform kennen gelernt, die ebendarum „unſagbar" iſt, wir haben jedoch immer in Ausſicht geſtellt, daß ſich eine andere Form, als das Wort, für ihre Mittheilung finden werde; jetzt dagegen tritt noch dieß Individuelle hinzu und erhöht die Schwierigkeit. Das rein Individuelle iſt in gewiſſem Sinn immer incommenſurabel; in der Malerei aber konnte dieß Incommenſurable kein Hinderniß der Darſtellung, Mittheilung, des Verſtändniſſes ſein, denn es ſchlägt ſich in der ſichtbaren Form nieder, in der es uns überhaupt geläufig umgibt, hier dagegen, wo Alles im Schooße der Innerlichkeit verläuft, ſcheint nun der zu findenden Mittheilungsform in dieſer neuen Inſtanz ein unüberſteigliches Hinderniß zu erwachſen, indem ſich der Zweifel aufdrängt, ob dieß Eigenſte, dieſe dunkle Tiefe überhaupt und vollends ohne allen Anhalt des deutlichen Unterſcheidens von Objecten ſich ſoll verſtändlich machen können. Dennoch gilt hier ganz daſſelbe, was von der ſichtbaren Form: jede unendliche Eigenheit der individuellen Geſtalt iſt doch nichts Anderes, als eine ſo nur auf dieſem Punkte gegebene Miſchung und Complication der allgemeinen Gattungsform und daher auch der Gattung verſtändlich und einleuchtend, ebenſo iſt die individuellſte Stimmung des Gefühls doch nichts, als eine nur auf dieſem Punkte eigenthümlich gegebene Proportionsmiſchung der Elemente des Gefühls, welche der Gattung gemeinſchaftlich ſind, ſo daß auch die individuellſte Geſtaltung des Gefühlslebens von Jedem verſtanden wird und verſtanden werden muß, in welchem überhaupt daſſelbe nicht zurückgeblieben oder verkümmert iſt; was aber die Mittheilungsform betrifft, ſo muß, wenn überhaupt eine ſolche für das Gefühl ſich findet, dieſelbe auch ihre Mittel zum Ausdrucke des Individuellſten miſchen können. So kommt denn dem Schönen in Gefühlsform dieſelbe Allgemeinheit und Nothwendigkeit zu, wie, mit Kant zu reden, dem Geſchmacksurtheil in allen andern Gebieten.

*. Es könnte ſcheinen, als ſei durch den Uebertritt in das neue Element unſer Grundbegriff des Schönen verloren gegangen. Allerdings ſteht, wenn wir das Schöne als die Idee in der Form begrenzter Erſcheinung beſtimmen, die objective Deutlichkeit der ſichtbaren Erſcheinung (welche innerlich vorgeſtellt in der Poeſie ſich wieder herſtellt) im Vordergrunde deſſen, was dieſer Begriff umfaßt, und es bleibt bei dem, was in §. 746 geſagt iſt. Allein es iſt doch die objective Welt, welche im Gefühl aufgelöst, in ein anderes Element, in das Subjective überſetzt iſt, es iſt die Raum-

welt, die im Subject ausklingt, dieſes, mit einer Summe von Erſcheinungen, deren Grundlage räumliches Daſein iſt, im tiefen innern Wechſelverkehr, muß, obwohl dieſer Verkehr alle objective Beſtimmtheit im Gefühl auslöſcht, doch in ihrer Art auch ein geſchloſſenes Bild darſtellen können. Dieß iſt die einzelne Stimmung. Die begrenzte Erſcheinung, die wir fordern, iſt nun in ihr gegeben, wie ſie durch ein Medium, das wir noch dahingeſtellt ſein laſſen und das freilich kein ſichtbarer Körper ſein kann, aber doch fähig ſein muß, das Individuelle, Gefüllte und Begrenzte dieſer Stimmung auszudrücken, ſich den Sinnen und vermittelſt ihrer dem Geiſte kund gibt. Dieſe Stimmung iſt zunächſt Abbild des Endlichen, eines endlichen Verhältniſſes, d. h. der Zuſtand eines Einzelnen, der durch einen Theil des Weltganzen ſo oder anders erregt iſt. Darin iſt zugleich gegeben, was wir im erſten Theile (§. 13. 15) die beſtimmte Idee nennen. Wir ſetzen nun voraus, daß, noch abgeſehen von der Ideal-bildenden und künſtleriſch thätigen Phantaſie das Gefühl auch die Rückführung dieſer ihrer beſondern Stimmung auf die abſolute Idee, auf das Leben des Ganzen in ſich enthalte. Der idealiſirenden Phantaſie iſt dadurch ihr Geſchäft nicht abgenommen, denn auch das Gefühl, das ein Stück Welt sub specie aeterni auffaßt, bleibt verglichen mit ihrer Bildungskraft noch formlos. Dieſe Vorausſetzung iſt keine andere, als diejenige, welche in §. 392 für alle Phantaſiethätigkeit aufgeſtellt iſt, und wir haben ſie bereits in dem erſten Theile des gegenwärtigen §. wiederholt, denn Allgemeinheit und Nothwendigkeit hat das Gefühl nur, ſofern es mit der Erregung durch Endliches zugleich flüſſig die Bewegung zum Unendlichen enthält, das Gefühl des Abſoluten iſt ja, um Schleiermacher's Ausdruck zu brauchen, Exiſtentialgefühl. Wir wiederholen jene Forderung von §. 392, daß der Künſtler ein ganzer, vom Ewigen durchdrungener Menſch ſei, der alles Einzelne in die Einheit der Idee zurückführt, nur deßwegen gerade hier, weil der augenblickliche Schein entſtehen könnte, als ob uns auch nach dieſer Seite unſere Definition des Schönen in dieſer eigenthümlichen Sphäre verloren gehe; denn in andern Kunſtgebieten läßt ſich die Beziehung der beſtimmten Idee zur abſoluten in Gedankenform herausfinden: es iſt Wirken der ewigen Gerechtigkeit im Einzelſchickſal, es iſt Vollkommenheit der zeugenden Naturkraft, die eine Ausſicht auf die Vollkommenheit auch der ſittlichen Welt eröffnet, u. ſ. w. Allein vielmehr umgekehrt verhält es ſich bei näherer Betrachtung: das Unendliche iſt in keiner Form unmittelbarer dem Geiſt gegenwärtig, als in der Gefühlsform, und jenes primitive Verhalten des Geiſtes, der alle Gegenſätze in ſich verſöhnt hat, die Religion beſteht ja (vergl. §. 61) weſentlich in der Gefühlsform. Und ſo zeigt ſich zwiſchen der Muſik und Religion ein Verhältniß von ſolcher Enge, wie in den andern Künſten nicht. Dieſe ſind ihr verwandt durch die Form

der Vorſtellung, zu welcher das Gefühl in ihr fortgeht, und benützen das Bild, das ſie erzeugt hat, als ſcheinbaren Zuwachs an Stoff. Die Muſik thut dieß auch, allein ſie ſteht ſchon vor dieſem Stofftauſch, von dem es ſich hier noch gar nicht handelt, mit ihr in jenem tiefen Verwandtſchafts-verhältniſſe des urſprünglichen Elements. Durch dieſe Unterſcheidung iſt bereits die falſche Folgerung ausgeſchloſſen, die Muſik müſſe ausdrücklich religiöſe Empfindungen erregen. Die Religion ruht im Gefühl, aber jener Fortgang zur Vorſtellung iſt ihr ganz weſentlich, daher iſt nur eine ausgeſprochene Hinwendung des Gefühls zu den Geſtalten des Bilderkreiſes dieſer Vorſtellung eigentlich religiös. In jenem ganz allgemeinen Sinn einer tiefern Verwandtſchaft des Elements dagegen iſt alle Muſik, ſelbſt eine gute Tanzmuſik, religiös. Die Forderung iſt immer nur, daß das Sinnliche der Stimmung ſich in reine Harmonieen auflöſe, welche eine weſentlich verſöhnte Empfindung zurücklaſſen, daß das Fühlen nicht dumpf im gemeinen Wohlſein oder in der Zerriſſenheit des Schmerzes ſtehen bleibe. Dieß führt auf das Verhältniß zwiſchen Luſt und Unluſt, wovon der folgende §. handeln wird. Wir fordern auch vom muſikaliſchen Künſtler ſo wenig, als von dem bildenden und dichtenden eine ſpezifiſch religiöſe oder ethiſche Richtung, dem Allem iſt ſchon durch §. 392 und in der metaphyſiſchen Grundlegung durch die Unterſuchungen über das Verhältniß des Schönen zum Guten und zur Religion vorgebeugt. — Eine andere Frage aber iſt, ob nicht, nachdem das Verhältniß der andern Künſte zur Religion durch Zerſetzung des mythiſchen Bewußtſeins ſich aufgelöst, die Muſik in dieſem Bunde, und zwar hier als ausdrücklich religiöſe, verharren könne? Dieſe Frage entſteht darum, weil das Gefühl gegenſtandslos iſt. Wir haben nämlich zwar geſagt, die Religion ſetze weſentlich ihrer Gefühlserhebung einen mythiſchen Gegenſtand; es iſt aber doch denkbar, daß eine Zeit kommt, wo ſie dem entwächst und als ihren wahren Gegenſtand den verborgenen Kern alles Mythus, die reine Idee in der wunderloſen Energie der Wirklichkeit erkennt; dieſer Gegenſtand würde im Worte nur ſehr ungenügend ausgedrückt, weil er eben kein einzelner Gegenſtand iſt und nur die Philoſophie das rein Allgemeine zu beſtimmen vermag. Die Muſik aber als Kunſt des objectloſen Gefühls wäre gerade die rechte Form, das Gemüth zu dem unſichtbaren Geiſte des Ganzen zu erheben und den Verluſt der bildenden Phantaſie durch die tiefen Bewegungen der empfindenden zu erſetzen.

§. 751.

1. Unterſchiedslos in Vergleichung mit allem objectiv beſtimmten Verhalten iſt das Gefühl doch in ſich eine Welt beſtimmter Unterſchiede und Gegenſätze, und auf dieſen muß die Möglichkeit einer Darſtellung deſſelben beruhen.

Der Grundgegenſatz, welcher das ganze Gefühlsleben beherrſcht und ſich zu allen andern ſo verhält, daß dieſelben als weitere ſpezifiſche Theilungen erſcheinen, worin er zur Erſcheinung kommt, iſt der von *Luſt und Unluſt*. Das Gefühl enthält in dieſer Form allerdings ein Analogon der Scheidung zwiſchen Subject und Object in ſich. Im *Affecte* ſpannt es ſich gegen das Object hin und zeigt hierin die Nähe des Uebergangs in die Form des Willens an. Die Verhältniſſe, in denen Luſt und Unluſt ſich miſchen, ſind ſo unendlich, als die Verhältnißſtellungen zwiſchen dem unmeßbar vielſeitigen Subject und Object, Miſchung aber und ebendarum ein Zug von Wehmuth iſt der allgemeine Charakter des geläuterten Gefühls. 2.

1. Es iſt zu §. 750, 1. geſagt, alle individuelle Empfindung ſei nur eine eigene Miſchung der Elemente des Gefühls. Der Ausdruck jenes §. „Grundbewegungen" iſt alſo noch ungenau, es ſind bereits innere *Unterſchiede* im Gefühle vorausgeſetzt und dieſe ſind nun aufzuſuchen. Die Aufgabe einer philoſophiſchen Lehre von der Muſik beſteht darin, daß das ganze Formenleben dieſe Kunſt überall mit dem Innern, das ſich in ihm ausdrückt, zuſammengefaßt, auf das Leben der Empfindung zurückgeführt werde. Die Wiſſenſchaft iſt hinter dieſer Aufgabe bisher zurückgeblieben, weil ſie dieß Innere kurzweg als das Gefühl hinſtellte und in deſſen einfachem Nebel nicht jene Eintheilungs-Linien aufzufinden wußte, die der urſprüngliche Grund aller der Unterſcheidungen ſind, in welchen das Formenleben der Tonkunſt ſich bewegt. Man hatte dort ein unterſchiedsloſ Einfaches, hier ein Mannigfaltiges, das ſich aus einer Reihe unterſchiedener Momente zuſammenbaut: kein Wunder, daß die Lehre von der Muſik keine Baſis hatte, alſo keine philoſophiſche ſein konnte. Die Erörterung, zu der wir nun übergehen, iſt ein Verſuch, welcher bei der äußerſt mangelhaften Vorarbeit der Pſychologie und den dürftigen Anſätzen, welche die Aeſthetik der Muſik gemacht hat, jene Kluft zu füllen, kaum mehr zu leiſten vermag, als die Stellen aufzuzeigen, wo die Wiſſenſchaft zu graben hat. — Das Leben des Gefühls erſcheint als ein Unterſchiedsloſes nur in Vergleichung mit der Klarheit des Bewußtſeins, das ſich in wachem Gegenſchlage das Object gegenüberſtellt. Blickt man genauer in das Dunkel, ſo erkennt das Auge in demſelben eine reiche Welt innerer Unterſchiede, die ſich nach den Verhältniſſen, in die ſie zueinander treten, zu Gegenſätzen ſpannen. Das Schwere iſt, zu beſtimmen, wie ſich zu allen übrigen der große Grundgegenſatz verhalte, der die eigentliche Lebensform des Gefühls ſelbſt iſt, der Gegenſatz von Luſt und Unluſt. Wir werden ſehen, daß er ſich in gewiſſem Sinn allerdings zu ihnen verhält, wie das Weſen zur Erſcheinung, aber für ſich genommen doch jeder der andern Unterſchiede und Gegenſätze etwas Spezifiſches iſt, von dem man nicht ſagen kann, es drücke

durch das eine ſeiner Momente Luſt, durch das andere Schmerz aus. Nur in ihrer Verbindung und Geſammtbewegung werden uns jene weitern Theilungen als der innere Seelen-Apparat erſcheinen, in welchem Luſt und Unluſt ihr Leben, ihren Verlauf haben. Betrachten wir nun dieſen Grundgegenſatz, worin das Gefühl ſich bewegt, die Ebbe und Fluth dieſes Meeres, ſo zeigt ſich derſelbe, wie ſchon zu §. 748 bemerkt iſt, als ein Prozeß, durch welchen die Scheidung von Subject und Object, welche wir in ihrer eigentlichen Form dem Gefühl abgeſprochen haben, doch auch in dieſem dunkeln Element in ſeiner Art vollzogen wird. Luſt und Unluſt iſt (wie es Lotze Mediziniſche Pſychologie oder Pſychologie der Seele treffend bezeichnet) ein unbewußtes *Vergleichen* der Reizung mit der Function oder Lebensbedingung; das fühlende Subject fragt zwar weder in der Luſt noch in der Unluſt nach dem Prozeß und ſeiner Urſache im Gegenſtand, wodurch es ſich dort als weſentlich bejaht und erhöht, hier als verneint gehemmt vernimmt, es läßt den Faden, der in die Außenwelt führt, fallen, aber es behält das dieſſeitige Ende des Fadens, die Wirkung und hält ſie in einem obwohl dunkeln Orte der Rechnungs-Ablegung zuſammen mit der Forderung, welche aus der Summe ſeiner innerſten Lebensbeſtimmtheit ſich ergibt. In der Unluſt iſt allerdings dieß Unterſcheiden ohne Unterſcheiden, dieß dunkle und doch ſo ſtarke Analogon des Bewußtſeins und Selbſtbewußtſeins beſtimmter, denn wo ich mich in meinem innerſten Weſen verneint fühle, wo das Selbſt und die Wirkung aus dem Object nicht harmoniſch in Eines fließen, ſondern jenes ſich dieſer erwehrt, da ſtehe ich auf der Schwelle zum ausdrücklichen Scheiden, ja es ſcheint jene dunkle Vergleichung wirklich über das unbewußte Vernehmen ihres Reſultats hinaus bis auf das Object ſelbſt gehen, alſo *deutlich* werden zu müſſen. Der feindliche Stoß droht das Gefühl aus ſeiner Bewußtloſigkeit herauszuwerfen. Dennoch muß der Uebergang in eine klar ſcheidende Geiſtesform vorerſt entſchieden ferne gehalten werden, wenn das Gefühl in ſeiner Reinheit erkannt werden ſoll. Das Gefühl als ſolches geht nicht aus ſich heraus, es iſt kein Begehren und kein Verabſcheuen; wird es zu einem ſolchen, ſo hat es ſich mit einer *andern* Geiſtesform *verbunden*, oder, um weniger äußerlich zu bezeichnen, iſt in ſie übergegangen und nach dem Uebergang nicht verſchwunden, aber nicht mehr das Ganze des Verhaltens. Das rein fühlende Selbſt wogt nur in ſich, im Begehren und Wollen ſpringt die Woge über den Rand des Gefäßes. Am klarſten wird auch dieß, wenn man die einzige Sprache des Gefühls, obwohl wir ſie nur erſt vorausſetzen, die Formenwelt der Muſik, zum Belege herbeizieht: in der Oper wird uns vielfaches Begehren, Verabſcheuung, Wollen und Handeln vergegenwärtigt, aber die Muſik an ſich, ohne Text und ohne Schauſpiel, drückt nur aus, daß es den Perſonen in ihrem Innern ſo und

ſo, freudig oder ſchmerzlich in unendlichen Miſchungen dieſer Gegenſätze, zu Muth iſt. Der Gegenſtoß gegen den Stoß des Objects in der Unluſt iſt noch kein Bewußtſein, ſondern ſelbſt noch Gefühl, dunkle Antitheſe; wenn er ſich ſteigert, ſo ſteigert er ſich zunächſt nicht zum Bewußtſein, ſondern zum Affecte. Das Weſen deſſelben iſt zunächſt nur dadurch zu beſtimmen, daß auf den unterſcheidenden Geiſt hinübergeblickt wird, und man verſteht unter Affect einen Erregungsgrad des Gefühls, welcher ſo eben zu Aeußerungen, Handlungen fortzugehen im Begriff iſt, welche nicht erfolgen ſollten, ohne daß die Kraft jener wachen Thätigkeit, des Bewußtſeins und höher des Denkens, dazwiſchentritt. Das Poſitive dieſer negativen Beſtimmung iſt nur ein Grad. Alles, was wir zunächſt nur als Stimmung bezeichnen, alſo eben Luſt und Unluſt in ihren unendlichen Miſchungen, heißt Affect, wenn es zu der Stärke gelangt iſt, daß ſo eben das Gefäß durch die Heftigkeit ſeines Wogens überfließen zu wollen ſcheint. Betrachten wir nun das Gefühl rein für ſich, ſo ſiſtiren wir es eben in dieſem Momente, und was in jener negativen Beſtimmung ethiſch Tadelndes liegt, fällt nun weg, es bleibt vielmehr in Kraft, daß das Gefühl implicite der ganze Geiſt iſt, alſo auch ſo ſtark wogen mag, wie es will. Wir fragen nicht, ob der Sturm verderblich iſt, er zeigt uns nur die Herrlichkeit des Meers. Im Zuſammenhange des Ganzen der Pſychologie aber wird dieſe Anſchwellung nach dem Willen hin über ihre Grenzen verfolgt, und ſo leuchtet ein, daß das Gefühl, wie es nach unſerer Darſtellung in §. 749 überhaupt an der Schwelle der ſcheidenden Geiſtesthätigkeiten ſeiner allgemeinen Bedeutung nach liegt, ſo in ſeiner realen Bewegung ſich weſentlich nach der Pforte des praktiſchen Geiſtes öffnet (vergl. Planck a. a. O. S. 205). Eigentlich gehört, wie aus dem Geſagten ſich ergibt, dieſer höhere Spannungsgrad zu den Kraft-Verhältniſſen des Gefühls, zu denen wir nachher übergehen, doch war dieſe Seite der Aufhellung der Grundbegriffe wegen ſchon hier vorzunehmen. Uebrigens iſt, wenn wir den Affect hier weſentlich mit dem Gefühle der Unluſt in Zuſammenhang ſetzen, keineswegs blos an abwehrende Affecte zu denken: auch der poſitive Affect, die Liebe, beruht auf einer Spannung, dem Gefühle des Mangels, iſt alſo durch Unluſt vermittelt.

2. Das Selbſt iſt auf die objective Welt in unendlicher Weiſe bezogen, denn die Welt wirkt auf es mit unendlichen Hebeln und es ſelbſt iſt eine Welt, ja iſt die Welt: die in die einfache Idealität des Beiſichſeins zuſammengefaßte Welt, eine Zuſammenfaſſung, die aber von vornen beginnen, realiſiren muß, was ſie nur an ſich iſt, ſo daß in unendlichem Rapport eine lebendige Einheit der beiden, die urſprünglich daſſelbe Eine in doppelter Geſtalt ſind, ſich erarbeiten muß. In dieſem Rapporte ſind die Fäden, durch die der elektriſche Strom fließt, nicht zu zählen. Es gibt keine ein-

fache Stimmung der Luſt oder der Unluſt; denn das Gemüth und der Gegenſtand ſind beide ſchlechthin vielſeitig. Was dieſe Region der unendlichen Reſonnanz des Innern von Luſt erzittern macht, klingt in einer andern als Schmerz an und umgekehrt, die Luſt im Schmerz ſpaltet ſich abermals in Luſt und Schmerz und ebenſo der Schmerz in der Luſt, ja es ſind genauer betrachtet nicht nur verſchiedene Anklänge ſo zu ſagen an verſchiedenen Stellen, nicht nur ſolche Spaltungen, ſondern es iſt ein wirklicher unendlicher Stellenwechſel, denn aus der Unendlichkeit der Beziehungen folgt, daß, was in der einen Luſt iſt, in der andern Schmerz ſein kann, und umgekehrt. Wir ſind ſchon hier auf eine allgemeine Relativität geführt, worin es nichts Feſtes gibt, ſondern aller Begriff von Inhalt in den Begriff unendlicher Verhältnißſtellungen übergeht. Unbeſchadet dieſer unabſehlichen Miſchung, Verwicklung, Wendung wird, wo nicht im Ganzen einer Stimmung, die ihren geſchloſſenen Ablauf hat, doch in einem Stadium jeder Stimmung entweder Luſt oder Unluſt herrſchen. Hier aber fordert das Geſetz des Schönen ſelbſt, daß dieſe Herrſchaft keine abſolute ſei. Es gibt eine gemeine Luſt und einen gemeinen, graſſen Schmerz; beide werden mannigfaltige Miſchungen mit ihrem Gegentheil darſtellen, aber doch ſo, daß ſich dort die Miſchung in das Gefühl platter einfacher Luſtigkeit, hier in den Schrei der Verzweiflung zuſammenfaßt. Die Läuterung des Gefühls, wie wir ſie in §. 750, e. als allgemeine Vorausſetzung hingeſtellt haben, duldet weder das Eine, noch das Andere. Das Herz, das nicht in ſtoffartiger Unfreiheit vom Sturze der Empfindung fortgeriſſen wird und das ſich die Gewißheit der Harmonie der Dinge durch keine Erfahrung rauben läßt, ſchwebt ſelbſt über dem äußerſten Schmerz, ja es fühlt, daß er ſchön iſt, und verſenkt ſich frei in dieſe Schönheit. Ebenſowenig kennt die ächte Empfindung jenes reine Zufriedenſein mit einem endlichen Zuſtande, das in der bloßen Luſtigkeit oder klebenden Behaglichkeit ſich kund gibt. Jedes Wohlſein erſcheint im Lichte des Ideals als ein vergängliches und die höchſte Luſt in der Verſöhnung mit dem Ewigen iſt vom Gefühle des Opfers und der Unzulänglichkeit durchzittert. Es iſt nur ein anderes Wort für die im allgemeinen Sinne des Worts religiöſe Natur des ächten Gefühls, daß ihm ein Hauch der Wehmuth durchaus weſentlich iſt, etwas von dem Gefühlstone, womit wir auf vergangene Zeiten ſchönen Völkerlebens, auf die Kinderjahre zurückblicken. Das Gemüth ſchwebt in jener Höhe, wovon alles Endliche in ſeiner Fülle, aber auch wie ein ſo eben ſich Auflöſendes, ein hinſchwindender Flor empfunden wird. Dieſe Luſt iſt freilich die Schlußempfindung auch des tiefſten Schmerzes im reinen Gefühlsleben.

§. 752.

Die einzelne Stimmung iſt ein nur ſich ſelbſt gleiches Miſchungsverhältniß von Luſt und Unluſt, das ſein eigenthümliches und geſchloſſenes Leben hat. Der Verlauf deſſelben ſetzt eine Theilung in Momente und einen qualitativen Unterſchied derſelben voraus, worin ſich das Gefühl weſentlich als ein in Schwingungen bewegtes darſtellt. Die abſolute Grundlage dieſer Theilung bildet ein in unendlichen Abſtufungen und Wechſelſtellungen ſich verſchiebender Unterſchied der ſubſtantiellen Haltung im objectiven Lebensgrunde und der ſubjectiven Ablöſung von demſelben, der mit dem Gegenſatze des Erhabenen und einfach Schönen ſich berührt, ohne mit ihm identiſch zu ſein. Die einzelne Stimmung nimmt eine beſtimmte Stelle in dieſer unendlichen Reihe zum Mittelpunct ihrer weiteren Bewegung durch dieſelbe.

Es läßt ſich über die einzelne Stimmung, wie ſie zum Inhalt eines Kunſtwerks zu werden beſtimmt iſt, Näheres nicht ausſagen, als was der §. gibt. Das ganze Gefühlsleben eines Individuums legt ſich in eine, ſo nicht wiederkehrende Proportion ſeiner unendlich miſchbaren Elemente, der Luſt und Unluſt, und dieſe Stimmung hat nun ihren beſtimmten Schatz von Lebenskraft, entfaltet ſich von ihrem ſpezifiſchen Mittelpunct und ſtrömt fort, bis ſie erſchöpft iſt. Wir werden die Kategorie der Zeit, in der wir uns mit dem Eintritte dieſer neuen Kunſtform befinden, an dem Punete dieſer Darſtellung des Gefühls ausdrücklich einführen, wo dieß gefordert iſt; vorerſt handelt es ſich um das, was vorausgeſetzt iſt, damit ein Zeitverlauf möglich ſei: ein qualitativ Unterſchiedenes, das die Momente bildet, aus welchen die Reihe des Zeitverlaufs beſteht. Es müſſen jetzt jene „weiteren Theilungen“ auftreten, welche in §. 751 angekündigt ſind und von welchen geſagt iſt, daß ſie ſpezifiſche, von dem Grundgegenſatze der Luſt und Unluſt zunächſt ganz verſchiedene ſeien und nur in ihren Verbindungen zuſammenwirkend den letzteren darſtellen. Hier treten dann zuerſt die qualitativen Theilungen im Unterſchiede von den zeitlich qualitativen auf. Sogleich die erſte, durchgreifende Grundtheilung offenbart nun die ganze Schwierigkeit der Aufgabe. Der §. ſucht mit Worten zu bezeichnen, was dem Unterſchiede der Tiefe und Höhe des Tons innerlich im Gemüthsleben entſpricht. Es kann kein Vorwurf ſein, daß wir zu einer annähernden Erfaſſung dieſes tiefen, dunkeln Vorgangs nur durch einen Rückſchluß aus der wirklichen Kunſt des Gefühls und des Syſtems ihrer Mittel zu gelangen ſuchen. Die Thatſache eines tiefen pſychiſchen Unterſchieds in der Wirkung des tiefen und hohen Tons liegt vor; es iſt die Seele, welche den Unterſchied der Töne ſich als Ausdrucksmittel bereitet; was ſie ausdrücken will, erfahren wir in dieſem Gebiete nur durch dieſes beſtimmte

Ausdrucksmittel, in andern Gebieten hat ſie auch andere Mittel, wir können den innern Vorgang klar faſſen und nachher den Uebergang zu dieſem Ausdrucksmittel aufzeigen; das Gefühl aber hat eine andere genügende Sprache außer der Muſik nicht, daher bleiben für ihr wiſſenſchaftliches Verſtändniß nur dieſe dunkeln Rückſchlüſſe. Die Lehre von der Muſik iſt bisher nach einer kurzen Beſtimmung des Weſens des Gefühls ſogleich zum Material übergegangen und dann hat ſie die pſychiſche Bedeutung der verſchiedenen techniſchen Formen geſucht. Sie hat daſſelbe gethan, was wir hier vornehmen, nur an einer andern Stelle. Sie hat aus der Wirkung auf die Urſache geſchloſſen und zu dieſem Zweck zunächſt die Wirkung dargeſtellt, wir ſchicken voran, was aus jenen Schlüſſen ſich ergibt, um mindeſtens einen Anſtoß zur genaueren Unterſuchung des Gefühls zu geben. Das Schwere liegt nun weſentlich darin, daß wir hier vor einem Geheimniſſe ſtehen, das in der dunkeln Mitte zwiſchen Phyſiologie und Pſychologie liegt. Die Wirkung der Tonſchwingungen, richtiger die Wahl dieſes Mittels, um ſich von außen entgegentreten zu laſſen, uns im Innern angelegt iſt, muß ihren Grund darin haben, daß das Gefühl ſelbſt ein Leben von Schwingungen iſt; das Dunkel ruht nun aber in dem doppelten, dem eigentlichen und uneigentlichen Sinne dieſes Wortes. Es iſt durchaus wahrſcheinlich, daß den Vorgängen des Gefühls Nervenbebungen als organiſche Träger des Geiſtigen zu Grunde liegen, es muß weſentlich ein Vibrationsleben ſein, aber was heißt Träger? was iſt dabei zu denken, wenn wir nun den geiſtigen Vorgang ſelbſt nur als ein Schwingungsleben bezeichnen können? Vom Geiſte können wir keine Schwingungen ausſagen und doch haben wir kein anderes Wort, keine klarere Vorſtellung als die, daß ſich die Nervenſchwingung wie eine Art ſymboliſches Bild in ſeinem Innern reflectirt. Wir müſſen alſo bei dieſer Vorſtellung bleiben und was ſich bei näherer Betrachtung ergibt, iſt nun ein Gegenſatz von zweierlei Wogen im Bewegungsſtrome des Gefühls, den der §. zu faſſen ſucht in der Beſtimmung, daß das Gefühl entweder ſubſtantiell im allgemeinen, objectiven Lebensgrunde ſich hält oder ſubjectiv von demſelben ſich ablöst. Es iſt nicht der Gegenſatz von Luſt und Unluſt; dieſe beiden Grundſtimmungen bewegen ſich in unendlicher Abwechslung durch den Gegenſatz, von dem hier die Rede iſt: die mächtige, breite Woge, ein Bild der ungetheilten, Alles in ihrem Urſchooß zuſammenhaltenden Kraftfülle des Lebens kann in der Weiſe heranſchwellen, daß ich mich befriedigt in dieſe Subſtanz miteingeſchloſſen fühle, ſie kann aber auch dem ſubjectiv freier gelöſten Gemüthe wie eine fremde Macht entgegenrollen, umgekehrt kann das Gefühl der entbundenen Subjectivität im freien Spiele der Luſt ſich ergehen oder ſchmerzvoll bis zur Verzweiflung ſich losgeriſſen empfinden vom tragenden, haltenden Lebensgrunde. Dieſes Tragen und Halten wird

von techniſch durchgreifender Bedeutung werden, wenn das Gefühl ſich in Kunſtform darſtellt, es wird aber ſchon in deſſen innerer Welt das Subſtanzgefühl dem Subjectgefühle die abſolute Baſis ſein, ohne welche das letztere ſich ganz in's Bodenloſe verlöre. Jene Gefühlsſchwingungen, die ſich im tiefen Ton darſtellen, gemahnen wie das Erhabene, und ſie werden auch vorzüglich dieſer Form des Schönen angehören, aber keineswegs allein, denn in den Bebungen der frei entlaſſenen Subjectivität, wenn ſie die eben erwähnte Geſtalt annehmen, offenbart ſich das Furchtbare der Leidenſchaft, der iſolirten Kraft, und dieß ſind auch Geſtalten des Erhabenen; umgekehrt kann je nach der Verhältnißſtellung die mächtig breite Schwingung, die im tiefen Ton ihr Abbild ſucht, die Ruhe des Schönen, des mit der Allmacht verſöhnten Ich darſtellen. Man kann aber dieſen Gegenſatz um ſo weniger mit dem des Erhabenen und Schönen identificiren, da derſelbe überhaupt noch eine ganz andere Bedeutung hat, als diejenige, in der er hier zuerſt aufgeführt wird. Er überbaut, vervielfacht, verſchiebt ſich nämlich in's Unendliche, ſo daß, was in der einen Beziehung die ſubſtantiellere, in anderer die ſubjectiv gelöstere Empfindung iſt; es tritt abſolute Relativität ein und aus den unendlichen Verhältnißſtellungen der Glieder des Gegenſatzes ſchafft ſich das Gefühl, gewiß nicht erſt in der Tonwelt, ſondern ſchon in ſeinem innern dunkeln Leben, den Apparat ſeiner ganzen Entwicklung, die Leiter, an welcher ſein Leben auf- und niederſteigt. Da aber die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, ſo wird in dieſen dunkeln Vorgängen auch etwas ſein, was der Tonart entſpricht, eine Neigung, ſich auf einer beſtimmten Vibrationshöhe der Seele feſtzuſetzen, ſie zur Baſis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf ſie zurückzutreten.

§. 753.

Auf dieſer allgemeinen Grundlage macht ſich der Unterſchied des *Kraftverhältniſſes* im einzelnen Gefühlsmomente geltend; von beſonders durchgreifender Bedeutung iſt aber der weitere eines voll und entſchieden hervortretenden oder gedämpften und verhüllten Gefühlscharakters. Endlich faßt ſich die qualitative Haltung des Gefühls in einer Eigenſchaft zuſammen, welche nur uneigentlich, als Gefühlsfarbe, bezeichnet werden kann.

Die weiteren Unterſchiede, die nun vor uns liegen, ſind weit leichter in ihren innern Urſprung zu verfolgen. Dahin gehört vor Allem die Verſchiedenheit der Intenſität des Gefühlsmoments, welche den einzelnen Ton mit ſtärkerem, härterem, rauherem, oder ſchwächerem, weicherem, ſanfterem Druck angibt; allerdings tritt dieſer Unterſchied in ſeine ganze Bedeutung

erſt ein, wenn er ſich ſucceſſiv in einem Anſchwellen und Abſchwellen entfaltet, aber er iſt zuerſt für ſich in ſeiner getrennten Beſtimmtheit hinzuſtellen. Es liegt im Weſen des Gefühls, daß es ſich jetzt mit voller Kraft in den Moment ſtürzt, jetzt ſeine Maſſe bricht, vertheilt, leichter, ſchwebender, ſanfter auftritt bis zur hinſchwindenden Auflöſung, zum Verhauchen und Sterben. Die ſtärkere Intenſität wird meiſt den Uebergang in den volleren Affect bezeichnen, ein Hereinbrechen nach der Seite des Willens hin, der zartere Gang iſt mehr reines Gefühl, das in ſich bleibt und ſeine Schönheit genießt. — Weiter iſt in die Gefühlslehre auch das heraufzunehmen, was in der Muſik Dur und Moll heißt: ein neuer, eigenthümlicher Stimmungs-Dualiſmus, der ſich durch alle andern Unterſchiede hindurchzieht. Er fällt keineswegs mit dem Grundgegenſatze der Luſt und Unluſt zuſammen. Dur iſt nicht nothwendig heiter, Moll nicht traurig, wehmüthig; auch hart und weich, wovon der muſikaliſche Name gebildet iſt, bezeichnet nicht richtig. Wir haben Stimmungen, wo es uns iſt, als fühlen wir Alles nur gedämpft, nur wie durch einen halb verhüllenden Flor, das Heitere ſowohl, als das Ernſte; wir haben andere, wo wir dieſen Schleier lüften und die Welt mit kraftvoller Entſchiedenheit auf uns wirken laſſen. Es iſt wie der Unterſchied eines ſachten und eines vollen Auftretens: dort geht das Empfinden leiſe, als fürchtete es, mit der vollen Geltung ſeiner Lichter und Schatten die Energie des Ich zu wecken; es iſt eine Stimmung wie die des Mondlichts, wo wir im Verſchwimmen der Umriſſe alles Leben gedämpft, dem Looſe des Vergehens hingegeben fühlen; hier dagegen wagt die Empfindung ſich in den vollen Tag heraus, tritt entſchloſſen auf, fühlt das Leben als kräftige und berechtigte Gegenwart, entſcheidet das Unentſchiedene und will ſich in Alles und Jedes mit ungetheilter Klarheit und Fülle legen. Jene Verhüllung bringt allerdings immer einen elegiſchen Zug mit ſich, aber derſelbe ſchließt das Heitere nicht aus, ſondern dämpft es nur, und umgekehrt ſcheut dieſe Lüftung der Hülle nicht die Trauer, ſondern gibt ſich ihr hin wie ein Gemüth, das dem Schmerze ſein volles Recht einräumen *will*. — Die dritte Unterſcheidung des §. bezieht ſich auf das, was in der Muſik Klangfarbe heißt. Auch dieſe Modificatiom muß ſchon in der Gefühlslehre aufgeführt werden, denn der Muſiker ergreift nicht verſchiedene Inſtrumente, um ſich über ihren verſchiedenen Gefühlsausdruck zu verwundern, ſondern wählt zwiſchen ihnen, weil er für die eine Empfindungsweiſe jenes, für die andere dieſes entſprechend findet. Es iſt ſchon früher auf die landſchaftliche Empfindung in der Malerei hingewieſen worden, mit welcher ja das Subjective, der Muſik Verwandte ſo fühlbar in dieſer Kunſt hervortritt; hier findet dieß nähere Anwendung: wir haben für das Gefühl, das die Localtöne und der Hauptton in der Landſchaft, die Producte eines Zuſammenwirkens der allgemeinen Medien

mit den Stoffen des Feſten, mit Erde, Holz, Laub, Stein, Metall u. ſ. w. hervorrufen, nur ſehr dürftige Namen, ja für die Natur der ganzen Gefühlsweiſe ſelbſt entlehnen wir den Namen aus der Muſik, und ſo nun für das ganz ähnliche Gebiet im reinen Gefühlsleben aus der Malerei. Daß aber bei dem Erzittern von Holz, Saiten, Metall eine ganz verſchieden gefärbte Art der Stimmung entſteht, dieß muß im Innern angelegt ſein. Dort leihen wir in dunkelm Symboliſiren unſere Seele der ſichtbaren Natur, hier der hörbaren, es muß alſo in der Seele ſelbſt ein beſtimmtes, eigenes Gebiet von Unterſchieden verborgen ſchlummern, das, ſobald der Stoff hinzutritt, wach wird.

§. 754.

Das Gefühl iſt als eine rein geiſtige Form weſentlich Zeitleben. Der zeitliche Verlauf einer Gefühlsſtimmung ſetzt voraus, daß ein die Welt der körperlichen Bewegungen in der Natur beherrſchendes Meſſungsgeſetz, durch welches die einzelnen Momente in qualitative Ordnungen ſich einreihen, auch im Gemüthsleben ſich ankündigen wird. Nur dunkel und unentwickelt kann die eine dieſer Ordnungen, welche in einer regelmäßigen Wiederkehr gleicher, durch Accente gegliederter Zeitabſchnitte beſteht, vor der Erhebung in die Kunſtform dem Gefühl inwohnen, klarer und beſtimmter wird ſich die andere, höhere, geltend machen, vermöge welcher die innerſten Stimmungsverhältniſſe beſtimmte Grade der Beſchleunigung oder Verzögerung im Gange des Gefühls mit ſich bringen. Innerhalb dieſer Ordnungen bedingt die Natur der innern Strömung bald einen punctuellen, bald einen überleitenden Fortgang vom einzelnen Momente zum andern und fordert beſtimmte Ruhepuncte.

Genauer beſtimmt iſt das Gefühl wie aller Geiſt Qualität in Zeitform, d. h. in der Form des Nacheinander. Dieſe Qualität iſt an ſich unzeitliche reine Intenſität, die ſich in Zeitmomente auseinanderlegt, aber als das Identiſche in ihnen über ſie ebenſo ſehr übergreift und nach ihrem Ablauf als das aus dieſem Auseinander in ſich zurückgekehrte einfach Intenſive ſich herſtellt. Im Gefühle tritt, weil ſich das Intenſive, Qualitative hier nicht zum Lichte des Bewußtſeins unterſcheidet, der Begriff der Zeit ſo ausdrücklich und vorherrſchend hervor, daß wir ſogar ſein Ganzes mit dem Namen Bewegung, Bewegtſein bezeichnen. Dennoch haben wir die dunkeln Qualitäten dieſer Geiſtesform, ſo weit es in der Wortſprache möglich, zu beſtimmen geſucht. Dieſelben ſtellen ſich uns nun zunächſt als einzelne Momente, genauer als zeitloſe Puncte dar; zwiſchen ihnen und dem eigentlichen Zeitverlaufe muß aber nothwendig etwas in der Mitte liegen zwiſchen dem Einzelnen, dem kleinſten Theile, und zwiſchen dem Allgemeinen, dem

Ganzen, ein vermittelndes Moment des Beſondern. Die Punete laufen in gleichmäßiger Continuität fort und erpandiren ſich ſo zur unendlichen Linie; es muß etwas eintreten, was die Linie in Einſchnitte von beſtimmter Zeitdauer theilt und innerhalb derſelben weiter gliedert. Dieſes wichtige Moment, den Takt, bringt in wirklicher Ausbildung natürlich erſt die Kunſt hinzu; ſie kann es aber nicht aus dem Leeren nehmen, irgend ein Keim, Anſatz muß in dem Gefühle ſelbſt, noch abgeſehen von der Erhebung in die Kunſt, liegen. Es handelt ſich hier von einem allgemeinen Geſetze, das zunächſt in der Sphäre der phyſiſchen Bewegungen ſichtbar iſt und deſſen Bedeutung man leicht erkennt, wenn man zuſieht, wie manche Arbeiter nicht die Hälfte deſſen leiſten, was ſie können, wenn ſie nicht ihr Werk mit taktmäßigem Rufen oder Singen begleiten. Inſtinctmäßig ſetzt ſich der phyſiſch thätige Menſch ein Syſtem wiederkehrender Zeitabſchnitte mit je einer beſtimmten Gruppe von Momenten, die ſich in accentuirte und nicht accentuirte theilen. Er ſpart und erhöht dadurch ſeine Kraft und er ahmt hierin die Natur ſelbſt nach. Jede Kraft will und muß abwechſelnd ſich ſpannen und nachlaſſen. Dieß geht durch das unorganiſche und organiſche Reich. Das Periodiſche beherrſcht als Drehung den Lauf der Himmelskörper, Flamme, Wind, Woge des Meeres, der See'n, des Waſſerfalls, Athemholen und Herzſchlag der Thiere und Menſchen theilen die gleichfließende Linie in die beſtimmten Einſchnitte, worin ſich ſtärker angeſammelter Stoß von einem Momente des Nachlaſſens, ein Druck, ein Auspreſſen von einem Nachgeben und Einziehen unterſcheidet; in der Oekonomie des animaliſchen Kraftaufwandes kehrt das Geſetz als Wechſel des Wachens und Schlafes wieder. Selbſt die organiſch bauende Kraft arbeitet in geordneter an- und abſetzender Theilung als Zweige- und Blätterſtellung an der Pflanze, in den Gelenkbildungen, Ausſtrahlungen und ausathmenden einfachen Streckungen des Skeletts. Dem Gebiete blinder Nothwendigkeit entſtiegen, aber noch als unbewußtes Thun gebunden, erſcheint der geordnete Wechſelſchlag mit Hebung und Senkung, ſtärkerem und ſchwächerem Moment im Fluge der Vögel, im Gange der Thiere und Menſchen, ſelbſt im Kriechen der Raupe. In den freien Bewegungen des Menſchen ſcheint das Geſetz verloren zu gehen, doch konnte der Tanz und die orcheſtiſch geregelte Pantomime nicht ohne innern Grund, ohne einen im kunſtloſen Gebiete vorgebildeten Keim entſtehen. Gerade aber im Gebiete der höheren freien Thätigkeit, der individuellen und gemeinſchaftlichen, tritt es deutlich wieder zu Tage, denn nicht umſonſt, ſondern um mit ſeinen Kräften im weiteſten Sinne des Worts durch die Einſchnitte des Anlaufs und Ablaufs, der Sammlung und Abſpannung Haus zu halten, hat der Menſch ſein Leben in Stunden, Wochen, Jahre u. ſ. w. getheilt, die Werktage mit Tagen der Feier durchflochten. In den Mittelpunct des geiſtigen Lebens, in das

Selbſtbewußtſein, verfolgt Hegel den innern Grund des Takts: es iſt die Rückkehr des Ich in ſich ſelbſt aus der unbeſtimmten Continuität ſeines Zeitlebens, das Abbrechen dieſer Linie, um ſeiner ſich zu erinnern und bei ſich zu ſein, was uns im Takt unmittelbar entgegentritt (Aeſth. Th. 3. S. 159 ff.). Der Geiſt als Kunſtthätigkeit hat nun dieſes Geſetz in die Muſik eingetragen. Unſer Bewußtſein ſagt uns nichts darüber, daß er es im Gefühle ſelbſt als dunkeln Keim vorgefunden hat. Wir kennen ſein naturnothwendiges Vorbild nur im Gebiete des Sichtbaren, es entſchwindet unſerer Beobachtung im dunkelſten Gebiete des Seelenlebens, aber dieſes wird auch ſeinen Pulsſchlag heben und der meſſenden, zählenden Kunſt iſt nur die Reminiſcenz der verborgenen Vorgänge verloren, die ſie befeſtigt und ordnet. Ungleich deutlicher unterſcheiden wir im Gefühlsleben die Grundlagen deſſen, was in der Kunſt das Tempo iſt; die Pſychologie hat dieſen Punct vielfach berührt (vergl. z. B. Maaß, Verſuch über die Gefühle. §. 10. Verſ. über die Leidenſch. §. 14). Hier ſind gewiſſe phyſiologiſche Erſcheinungen nicht blos Beiſpiel, ſondern Symptom: der beſchleunigte oder gehemmte, wild aufgeregte oder ſanft wallende, ſachte ſchleichende Puls, Gang und das ganze Gebärdenſpiel weiſen unzweifelhaft auf ein inneres Bewegungsleben, deſſen qualitative Unterſchiede zu Verhältniſſen der Langſamkeit und Schnelligkeit werden. So entſchieden aber dieſe Erſcheinungen auch ſprechen, ſo führen ſie uns doch nur zu demſelben Geheimniß, vor dem wir ſchon im §. 752 ſtillſtehen mußten: zu der Annahme eines Schwingungslebens der Nerven, deſſen Begriff wir auf den Geiſt überzutragen genöthigt ſind, ohne das Wie finden zu können. Wir können nicht anders, als bildlich, ſagen: das ſtark bewegte Gemüth ſchwingt ſchneller als das ſanft bewegte u. ſ. w. Die Arten der Uebergänge von einem Gefühlsmoment zum andern, wie ſie ſich abſtracter in staccato und legato, inniger in den verſchiedenſten Arten des Ueberleitens und Vermittelns ausdrücken, und die Pauſen ſind es, die der Schlußſatz des §. ebenfalls als Ausfluß innerer Geſetze des Gemüthslebens aufführt. Das Empfinden hat Augenblicke punctueller Affection, die ſich auch außerhalb der Muſik in der Selbſtbeobachtung unterſcheiden laſſen, es ſind Momente der Unruhe, wo das Gefühl nicht in den tenor einer Strömung münden kann, oder des ſtoßweiſe auftretenden Kraftgefühls; ein andermal, und dieß iſt ſeine naturgemäßere Bewegung, wogt es als ungetheilte Maſſe in der Continuität des ſtarken oder wilden Erguſſes, der nicht duldet, daß die Momente ſich abſondern, weil er im vorhergehenden das folgende, im folgenden das vorhergehende innig haben und bewahren will. Die Pauſen ſind eine Zeit der Stille, worin das Gefühl zu ſchweigen ſcheint, während in Wahrheit das vorhergehende ausklingt und das werdende ſich vorbereitet.

§. 755.

Soll in dieſen Bedingungen eine ganze und geſchloſſene Stimmung die in ihr gegebene unendlich eigene Miſchung von Luſt und Unluſt in einem Lebensprozeß entwickeln, ſo kann dieß nur vermöge einer Bewegung durch eine Reihe einſtimmiger und widerſtreitender Verhältniſſe eines Qualitativen geſchehen. Schon im Innern des Gefühlslebens kann dieſe Reihe nur dadurch ſich erzeugen, daß es die Stimmungsqualitäten §. 752 zu neuer Geltung ruft, indem es dieſelben in beſtimmte Anziehungs- und Abſtoßungs-Verhältniſſe zu einander ſetzt, die es in unendlichen Stellungen ſucceſſiv durchläuft und ſo die unerſchöpfliche Welt der Harmonieen und Disharmonieen im Verkehr zwiſchen dem Subject und den Objecten ſich im Innern zu vernehmen gibt.

Es liegt hier die ſchwierigſte Aufgabe für eine Philoſophie der Muſik vor: die Melodie als die Darſtellung des Lebensprozeſſes einer Stimmung, wie ſolche in nichts Anderem beſteht, als in einem Wandern durch die Tonleiter, deren einzelne Töne nun aus der Reihe in unendliche Verbindungen treten, aus der inneren Organiſation der Empfindung abzuleiten. Wir haben in §. 752 die innere Bedeutung der Differenzen der Tonhöhe, die in der beſtimmten Meſſung, durch welche die Kunſt ſie ordnet, Intervalle heißen, als einen Unterſchied des ſubſtantiell gehaltenen und ſubjectiv gelösten Fühlens beſtimmt. Wenn nun die Muſik das Innerſte des Fühlens in den Verhältnißſtellungen der Töne ausdrückt, wie ſie aus der Reihe der Leiter heraus in eine Welt von Conſonanzen und Diſſonanzen zu einander treten, welcher Zuſammenhang beſteht zwiſchen dem innern Prozeſſe des Gefühls und dieſer äußeren Technik? Jene innere Lebensform des Gefühls, die wir uns dunkel als ein Oſcilliren, ein Schwingen vorſtellen, ſcheint die Welt der Erzitterungen, welche nach ihrer verſchiedenen Art dem tieferen und höheren Ton entſprechen, in einer neuen Bedeutung zu verwenden: aus dem urſprünglich einfachen, doch in unendlichen Stufen ſich überbauenden Gegenſatze eines Gefühls der Lebensmacht und eines Gefühls der freier ſchwebenden Subjectivität wird eine unendliche Verhältnißſtellung; die Schwingungen treten aus der Stufenreihe heraus in Wahlverwandtſchaften und Abſtoßungen, das Gefühl läuft und ſpringt nun an ſeinen inneren Bewegungsmomenten auf und nieder und legt im Einklang und Zwieſpalt ihrer Verbindungen das Geheimniß ſeiner Freuden und Schmerzen, die die Ahnung des großen Welträthſels von Gegenſätzen, Widerſprüchen und deren Verſöhnungen nieder. Es kann hier nicht weiter gegangen werden; der ſchwere Gegenſtand iſt wieder aufzufaſſen, wenn erſt vom Tone die Rede iſt.

§. 756.

Der Lebenslauf einer Stimmung, wie ſie in dieſer neuen Verwendung ihrer qualitativen Erregungsmomente ſich entfaltet, wird die Geſetze der Entwicklung und des Umlaufs alles Lebens darſtellen: ein Anſteigen und Fallen, ſich Spannen und Löſen, Verwandtes mit Verwandtem binden, ſtarke und milde Contraſte Setzen und Verſöhnen, ſich in mehrere Strömungen Spalten, neue Quellen Aufnehmen, ſich wieder Sammeln, ſchließlich befriedigt in ſich Zurückkehren und Ausathmen. In dieſer Strömung iſt es, wo das Gefühl an die Welt der auf klarer Unterſcheidung ruhenden Geiſtesformen vernehmbar anſchwillt, ohne die Grenze zu überſchreiten.

Die Erörterung des Rhythmus im höheren Sinne des Worts behalten wir nicht deßwegen der Betrachtung der Compoſition vor, weil hier die Aufſuchung der innern Quellen deſſen, was ſich in der Kunſtform niederlegt, beſonders ſchwierig wäre, im Gegentheil hier iſt ungleich mehr Licht, als in den getrennten einzelnen Gängen der bisherigen Unterſuchung. Schon in der allgemeinen Kunſtlehre, wo wir den Begriff der Compoſition überhaupt behandelten, §. 494—501, mußte überall auf die Muſik hingewieſen werden, in welcher Alles, was wir Rhythmus in der tieferen Bedeutung nennen, ſeinen beſtimmteſten Ausdruck findet und welche ebendaher auch den Namen dafür hergibt. Das Gefühlsleben als ein weſentlich und nur Bewegtes, Strömendes enthüllt uns am ungetheilteſten das organiſche Bewegungsleben in aller Kunſt. Gerade aber, weil hier weniger Dunkel iſt, dürfen wir es vorerſt an den im §. aufgeſtellten Momenten genügen laſſen und die nähere Beleuchtung dem Orte vorbehalten, wo es ſich bereits von der Kunſtform handelt. —

Der zweite Theil weist auf §. 749 zurück, wo gezeigt iſt, wie die Welt des Bewußtſeins und aller beſtimmten Thätigkeiten, die auf ihm ruhen, hiemit über die Welt der Objecte unmittelbar an der Schwelle des Gefühls zu lauſchen ſcheinen. Dieß zeigt ſich nun in den rhythmiſchen Strömungen, welche in der Melodie ihren Ausdruck finden. Deutlich meint man aus dem anſchwellenden Sturme der Töne den Affect zu vernehmen, wie er zum Entſchluß, zur That ſich ſteigert, ja man meint ein Object ſeiner Sehnſucht, ſeines Zorns ſich vorſtellen zu müſſen, was wir lieben und haſſen, taucht in uns auf; aber auch der denkende Geiſt glaubt ſich wiederzufinden: es klingt wie Frage, wie banger Zweifel, wie Antwort und gefundene Lichtgedanken oder dunkler Abgrund, vor dem die Fragen ungelöst hinſinken; wie eine entdeckte Wahrheit, die wiederholt, belegt, erläutert wird. Wie ſich dieſe beſtimmten Geiſtesformen auf die verſchiedenen Erſtreckungen der Zeit beziehen, ſo glauben wir jetzt wehmüthig zurückzublicken,

jetzt die Gegenwart muthig oder ruhig und klar zu erfaſſen, jetzt hoffnungsvoll, vertrauend, jetzt bang geſpannt oder finſter entſchloſſen in die Zukunft zu ſchauen. Selbſterlebtes, alte Sagen, Völkergeſchicke, Natur und Staat ſchweben uns in unbeſtimmten Bildern vor. Lehnt ſich das Gefühl an das Bewußtſein, ſo bekommt dieß Alles Ort und Namen, aber wir werden ſehen, daß die Verbindung mit dem Objecte aufzeigenden Geiſte nicht ſo innig iſt, als es ſcheint.

§. 757.

Der Lebensprozeß des Gefühls als Zeitverlauf ruft einen neuen, tiefen Qualitäts-Unterſchied in's Leben: obwohl an ſich immer vielſeitig, iſt daſſelbe doch vergleichungsweiſe entweder einfach oder mannigfach, eine Einheit gleichzeitig verſchiedener Arten, denſelben Strömungs-Inhalt zu empfinden, mag dieſelbe als reicher Wiederhall des Gefühls in Einer Perſönlichkeit oder als Empfindungsweiſe verſchiedener Perſönlichkeiten, Temperamente, Alter, Geſchlechter aufgefaßt werden. Jene einſtimmenden oder widerſtreitenden Verhältniß-Stellungen der urſprünglichen Qualitäts-Momente, worin das einfache Gefühl ſeine Grundſtimmung ſucceſſiv ausdrückt (§. 755), treten nun auch für die gleichzeitige Bewegung in Kraft.

Die Harmonie im engeren Sinne des Worts als gleichzeitiger Unterſchied der Intervalle, Klänge, Melodien ſetzt den Unterſchied einer einfacheren oder vielfacheren Reſonnanz deſſelben Gefühls im Innern voraus. Das Gefühl iſt allerdings immer der ganze Menſch, allein der ganze Menſch iſt individuell ärmer oder reicher, ein mit mehr oder weniger Saiten bezogenes Inſtrument, oder, wenn er auch ein vielſaitiges iſt, kann doch die Empfindung entweder alle Regionen ſeines Innern in Bewegung ſetzen oder nur einfach anklingen. Der mannigfachere Wiederhall Eines Gefühls in der Bruſt eines Menſchen wird zugleich der Ausdruck davon ſein, daß merkbarer ſeine *verſchiedenen* Geiſteskräfte mitergriffen in das Empfinden einſtrömen, daß ſeine verſchiedenen Beziehungen zur Außenwelt, ſeine Erfahrungen und Erinnerungen in ihm erwachen. Der Eine Menſch iſt uns nun immer zunächſt der Eine in dem Sinn, daß er uns alle repräſentirt. Allein wie in allem Kunſtideal, ſo auch in dem Ideale der Kunſt der Empfindung gilt nicht die formale Logik der Conſequenz, daß es, wenn einmal das Ganze einer Gattung in ſeinem Individuum repräſentirt erſcheint, nun dabei ſein Bewenden hätte, das Eine kann ſich vielmehr in eine Vielheit auseinanderſchlagen und für die Grenze, wie weit der Auszug aus der empiriſchen Vielheit gehen ſoll, gibt es kein Geſetz. So iſt auch hier die Pforte weit offen, durch die der Menſch in einer Vielheit von

Perſönlichkeiten eintreten mag, der gleichzeitige Reichthum des Gefühls hat nun die Bedeutung des Geſammtgefühls dieſer Mehrheit, die mannigfache Weiſe, daſſelbe zu empfinden, erſcheint wie ein Wiederhall deſſelben Gefühls in verſchiedenen Formen der Menſchheit; dieſe Formen erweiſen ſich in ihren Haupt-Unterſchieden weſentlich als die anthropologiſchen Typen: anders erzittert dieſelbe Stimmung im Jüngling, anders im Mann, anders in den zwei Geſchlechtern, anders im Gemüthe des Melancholikers, als des Sanguinikers, Cholerikers, Phlegmatikers. Man darf dabei nicht nur an den unmittelbaren Ausdruck der Empfindung in der menſchlichen Stimme denken, die Kunſt wird, was in dem natürlichen Organ liegt, durch techniſche Verwendung äußern Materials in einem reichen Apparate vervielfältigen, auseinanderlegen; hier iſt noch nicht von den Mitteln der Darſtellung, ſondern von der innern Natur der Gefühlsbewegung die Rede. In ihren gleichzeitigen Unterſchieden nun muß Einſtimmung ſein, allein die Einſtimmung ſchließt nicht den Fortgang vom bloßen Unterſchied zum Gegenſatz und Kampf aus; hier handelt es ſich dann um daſſelbe Syſtem von einſtimmigen und widerſtreitenden inneren Schwingungsverhältniſſen, wie im ſucceſſiven Verlauf einer Stimmung, und wälzt ſich nun der Strom der Empfindung, durch ſo viele Zuflüſſe verſtärkt, deren Waſſer ſich in ihm noch unterſcheiden, reich und mächtig nach dem Meere des Unendlichen.

§. 758.

Dieſe ganze Welt von Unterſchieden liegt im Leben des Gefühls nur verſchwimmend und verworren angedeutet, ſofern es nicht die Phantaſie iſt, die als Ganzes auf dieſes eine ihrer Momente ſich ſtellt und die verhüllten Keime zur vollen Entwicklung bringt. Nur durch dieſen Prozeß erhält die Empfindung Licht und Geſtalt, wird der Uebergang in anderweitiges, ſtoffartiges Verhalten abgeſchnitten, und die Bewegung ihrer ſtreitenden Elemente in das Bett der idealen Reinheit und Harmonie geleitet.

Wir haben es bisher gewagt, den Vorwurf nicht zu ſcheuen, daß wir den Cirkel begehen, aus dem Abzuleitenden abzuleiten, um dann erſt jenes aus dieſem abzuleiten, indem wir unſere Vermuthungen über das, was der Formenwelt der Muſik im Innern des Gefühls zu Grunde liegt, eben aus dieſer gewinnen, zu der wir dann als dem posterius übergehen. Der Vorwurf wird jetzt die beſtimmtere Wendung nehmen: wenn ſo die muſikaliſche Formenwelt im Gefühl an ſich vorgebildet liegt, wie kommt es, daß Menſchen vom anerkannt tiefſten Gefühle völlig unmuſikaliſch ſind, während ſo manches leichte muſikaliſche Talent offenbar oberflächlich fühlt? Man erkennt jedoch leicht, daß dieſe Thatſache nimmermehr ein Recht

begründet, Inhalt und Form auseinanderzureißen. Die Phantaſie des Gefühls oder das Gefühl als Kunſttalent kann ſich von dem Gefühl überhaupt nicht ſo unterſcheiden, daß in dieſem das innere Vorbild, deſſen Abbild jenes in der Geſtaltung der Töne niederlegt, nicht als Keim angelegt wäre, ſonſt käme ja durch die Formenwelt des Tones zu dem, was ſie ausdrücken ſoll, etwas ganz Aeußerliches und Fremdes hinzu. Das Wahre kann vielmehr nur dieß ſein, daß der Formkeim, der im Gefühl an ſich liegt, bei rein und tief fühlenden, aber unmuſikaliſchen Naturen, gleichſam an der Stelle, wo er ſich zum beſtimmtern innern Bilde und weiter zum äußern Organ entwickeln ſollte, unterbunden iſt. Dieſe geheimnißvolle phyſiologiſch-pſychologiſche Naturſchranke, die das Zuſammengehörige trennt, iſt in der Muſik ungleich ſtärker, als in allen andern Kunſtgebieten, und es wird dieß begreiflich werden, wenn wir das Gefühl mit der Natur des muſikaliſchen Ausdrucksmittels enger zuſammenhalten, aber im Weſentlichen haben wir doch in den andern Sphären dieſelbe Erſcheinung: der wahre Hiſtoriker z. B. bringt ſich vom großen Geſchichtsmomente nicht nur den reinen Inhalt zum lebendigen Bewußtſein, ſondern auch von ſeiner *Geſtaltung*, den Charakteren, Culturformen u. ſ. w. hat er eine reiche Anſchauung, aber er vermag dieſe nicht bis zur vollen, reinen, idealen Form zu entwickeln, wie der hiſtoriſche Maler, dem der innerlich thätige Nerv in vollkommener Schwingung zu Gebote ſteht und heraus bis in die Fingerſpitzen geht. Was aber das äſthetiſche Talent betrifft, das ohne Gehaltstiefe mit Leichtigkeit bildet, ſo erklärt ſich dieß aus einer innern Fähigkeit, ſich auch in den von Andern vorgefühlten Gehalt hineinzuverſetzen, keineswegs iſt es ein abſtractes Formgeſchick ohne alle Beziehung zum Inhalt. In gewiſſem Sinn gilt es allerdings auch vom wahren Genius, daß man bei ihm jene ſubſtantielle Innigkeit des Gefühls, wie es ohne Uebergang in den muſikaliſchen Ausdruck den gemüthvollen Menſchen erfüllt, *nicht* ſuchen darf. Doch auch dieß iſt zunächſt nur daſſelbe, wie in aller Kunſt: wir haben als allgemeine Vorbedingung des idealen Schaffens ächtes Pathos verlangt (§. 392), aber der Niederſchlag der innern Wärme in die Form, den reinen Schein ſetzt immer eine Abkühlung voraus und vollendet ſie, nimmt der Begeiſterung mit ihrem pathologiſchen Charakter ihren urſprünglichen directen Ernſt, ihre Eigentlichkeit; der Genius muß im Pathos ſein und doch frei über demſelben ſchweben. In der Muſik wird dieß nun ganz beſonders wahrnehmbar ſein, weil ſie eben die Kunſt des Gefühls, alſo des Innigſten iſt: es ſchlüpft auf dem Puncte, wo es in dem Menſchen, welcher ihm nicht die muſikaliſche Geſtalt gibt, ſich nach anderweitigen Aeußerungsformen gewaltſam hindrängt, in unzulängliche, aber tief erregte Seufzer und Worte ſich zuſammenpreßt, im Affect über die Ufer ſchlägt, als reinere Wärme in Geſinnung und That ſich fortleitet

und durch alles dieß ſich ebenſo ſehr in ſeiner Kraft bewährt, ſozuſagen nebenaus in die Form, die freilich die allein genügende zur Darſtellung iſt, aber verglichen mit dem Leben, das die Kräfte in ihrer ſubſtantiellen Gewalt verwenden will, als eine ableitende, beziehungsweiſe Ausleerung bewirkende Schleuſe erſcheint. Daher findet man die größten Muſiker im Leben häufig gerade nicht ſentimental, vielmehr trocken. Dagegen iſt nun die Kunſtform, in deren Bett ſie das Gefühl zu leiten vermocht, eben auch die reine: ſie ſpricht das Gefühl, das im Worte vergeblich nach Mittheilung ringt, ganz aus, bringt jene innere Dynamik und Statik, die wir nur durch Rückſchluß eben aus dieſer Form in ihren Grundlinien anzudeuten vermochten, zu Tage, und in ihr allein vollzieht ſich die Läuterung des Gefühls in ſich ſelbſt zur idealen Reinheit, ſeine Erhebung in den Aether der Harmonie.

§. 759.

Die empfindende Phantaſie kann für ihre künſtleriſche Darſtellung ein Material weder entbehren, noch auch im bisherigen Sinne des Wortes zur Anwendung bringen, denn ſie hat ein reines Zeitleben auszudrücken. Sie muß alſo körperlichen Stoff zwar ergreifen, aber ſo verwenden, daß er ſein räumliches Daſein in ein Werden für Anderes in Zeitform aufhebt: dieß geſchieht in den Schwingungen des Tones, deren Medium die Luft iſt. Die Kunſt iſolirt hiemit abermals eine Erſcheinungs-Seite des Objects, nämlich die Bewegung, und ſie macht der Stummheit ein Ende, aber noch ohne zur eigentlichen Sprache fortzugehen.

Streng genommen iſt Material weſentlich körperlicher Stoff; ob man den Ton, dieß rein Bewegte, ein Material nennen könne oder nicht, dieß iſt eine Frage, deren Amphibolie in der Sache ſelbſt liegt. Genau betrachtet, beſtimmt ſich das Verhältniß ſo: erſt die Poeſie hat, wie wir ſehen werden, gar kein Material mehr, die Muſik ſchwebt in der Mitte zwiſchen dem Feſthalten und Aufgeben des Materials. Sie muß es feſthalten, weil die Art der Phantaſie, die ihr zu Grunde liegt, keinen Inhalt in dem Sinne hat, wie die Dichtkunſt, die ein geſchloſſenes Bild in die innere Anſchauung überträgt, in dieſer Vergleichung iſt das Gefühl leer und muß daher einen Halt an einem Körper haben. Sie muß es aufgeben, denn Material als Körper iſt weſentlich räumlicher Stoff, und ſolcher kann nicht ein objectloſes Zeitleben des Geiſtes darſtellen. Sie ergreift es alſo und hebt im Ergreifen ſeine räumliche Form als ſolche auf. Der Körper wird in die ſchwingende Bewegung des Zitterns verſetzt, ſo daß Luftwellen von ihm ausgehen, welche als Ton wahrgenommen werden. In dieſem Augenblick

wird ſein räumliches Außereinander in das Nacheinander der Zeit aufgehoben, er wird ſozuſagen flüſſig, es iſt ein inneres Zuſammenziehen und Ausdehnen, Thätigkeit einer beſtimmten Art von Elaſtizität, Aeußerung einer „Quaſi-Muſcularkraft" (Krauſe Anfangsgr. d. allg. Theorie d. Muſik. S. 40), die er beſitzt, und dieſe Aeußerung ſetzt ſich als Wellenbewegung in die Luft fort. Er theilt ſich alſo mit, er gibt ſeine Iſolirung auf, er wird für Anderes. Iſt dieſe Erzitterung, dieſe erſte Negation des räumlichen Daſeins erfolgt, ſo ſtellt ſich durch die Reaction des Körpers gegen dieſe Aufhebung in die Zeit, alſo durch eine zweite Negation (Hegel Aeſth. Th. 3, S. 128) das blos räumliche Daſein her. Es iſt weſentlich, daß der Körper bleibt und nur *an* ihm etwas vor ſich geht; es leuchtet bereits ein, daß dieſer Vorgang im Techniſchen genau jenem Verhältniß im Innern entſpricht, wonach das Object ſtets an der Schwelle des Gefühls bereit zu ſtehen ſcheint (§. 749); man kann auch ſagen, daß ſich darin ausdrückt, wie die Muſik *ſo eben* von der bildenden Kunſt, die an den Raum gebunden iſt, herkommt. Die höchſte Entlaſtung der letzteren vom ſchweren Stoffe war die Magie der *Lichtwirkungen* in der Malerei. Die Lichtwelle iſt tief verwandt mit der Luftwelle; Farben und Töne ſtehen in inniger Verwandtſchaft. Aber das maleriſche Licht iſt noch nachgeahmtes, an den Raum gebanntes Licht; die Muſik dagegen iſt zwar an den Körper gebannt, aber nur um ihm die nicht blos nachgeahmte, ſondern wirklich lebendige Luftwelle als ihr eigentliches, einziges Vehikel zu entlocken; ſie iſt frei, hat den Fuß aus dem Boden gezogen, der Vogel unter den Künſten. Wir haben alſo jetzt endlich die wirkliche Bewegung, aber ohne ein ſich bewegendes, denn der Körper iſt zwar da, aber nicht er ſelbſt, ſondern nur ſein Erzittern geht uns an. Die bildende Kunſt hat die Oberfläche der Körper im Raum *bewegungslos* iſolirt, zuerſt als Baukunſt auch ohne ſcheinbare Bewegung, dann als Plaſtik ſo, daß Bewegung nachgeahmt, aber als gefeſſelter Moment gebannt wurde, dann als Malerei ebenſo, nur in ungleich freierer Ausdehnung und unter Mitaufnahme der Farbe. Es ſoll aber nun endlich die eigentliche, die wirkliche Bewegung in die Kunſt eintreten und indem dieß geſchieht, wird ſie, um Alles zu erſchöpfen, was aus ihr entwickelt werden kann, nach jenem Geſetze, daß die einzelnen Künſte die Erſcheinungsſeiten des Naturſchönen iſoliren, um durch die Beſchränkung das Vollkommene zu erreichen (§. 533), von ihrem Träger getrennt als Ganzes der Umfangsmittel einer Kunſt für ſich allein verwendet. Die Iſolirung iſt zugleich ein Feſthalten des Tones vor ſeiner Bildung zur Sprache. Es iſt nun der Kunſt die Zunge gelöst. Wir haben in §. 533 Anm. geſagt, die Kunſt ſuche ſtufenweiſe die am meiſten *ſprechende* Form. Auf den Fortſchritt in den Formen der bildenden Kunſt konnten wir dieſen Begriff nur uneigentlich anwenden; die Muſik ſteht an der Schwelle des eigentlichen

Sprechens, ſie überſchreitet ſie nicht, aber ihr Schritt zur Offenbarung des Innerſten im Ton iſt ein unendlicher.

§. 760.

Im Tone verräth der Körper ſein Kraftmaaß und ſeine innerſten Qualitätsverhältniſſe, die ſich in ſeiner *Form* niederſchlagen, und er entſpricht ſchon dadurch dem Gefühle, welches objectlos und doch durch den Gehalt der Objecte bewegt iſt. Um ihn jedoch zum Ausdruck des Gefühls in dieſer und jeder Bedeutung des Wortes zu bilden, bedarf es einer Thätigkeit, welche ihn zunächſt von ſeinem Urſprung völlig getrennt behandelt und welcher *kein Naturvorbild* im ſtrengen Sinne des Wortes zu Grunde liegt.

Die Muſik würde in abſtracter Lostrennung zwiſchen die übrigen Künſte hingeſtellt, wenn der tiefe Zuſammenhang des Tons mit dem Körper verkannt würde. Das Auge, das die Form des Körpers erfaßt, bewegt ſich, beſchreibt eine Linie. Dieß iſt zunächſt nur die Bewegung des anſchauenden Organs, aber der Körper iſt geworden, hat ſich gebaut und dieß war wirkliche Bewegung, Bewegung der ihn bauenden Kraft. Im Tone drücken ſich nun zunächſt die innerſten Texturverhältniſſe des Körpers aus, ſie ſind das Werk dieſer Kraft, und ſeine Geſtalt iſt der Ausfluß dieſer innerſten Formation. Der Ton iſt ſo die freigewordene Linie der Form, „die zeitliche Linie" (vergl. Solger Vorl. üb. d. Aeſth. S. 340), er verräth den Kraftkern, woraus die Form geworden, er kann die nackte, blosgelegte Seele des Körpers genannt werden. Die Muſik hat buchſtäblich und direct nichts mit der äußern Geſtalt der Körper zu ſchaffen, aber es iſt weſentlich, daß die innere Structur derſelben, die ſie zu ihrem Zwecke verwendet, an ſich von dieſer nicht zu trennen iſt, und wir werden ſehen, welche tiefe Beziehung zwiſchen der Muſik und allen andern Künſten ſich darauf gründet; zunächſt iſt dieſer Satz nur eine Erweiterung, Vertiefung des früheren, der als weſentliches Moment hervorhob, daß zum Tone der Körper immer vorausgeſetzt bleibt, und ihm entſpricht auf der ſubjectiven Seite die mehr beſprochene Objectnähe im Gefühl. Es verſteht ſich nun aber, daß dieſe höhere Bedeutung des Tons ſich erſt auf einem Wege entwickeln kann, auf dem ſie uns vielmehr ganz verloren zu gehen ſcheint. Das Klangleben der unorganiſchen und der Pflanzenwelt erregt uns wohl eine dunkle Ahnung der Geſtaltungen dieſer Gebiete auch ohne die Hülfe des Auges, der Thier- und Menſchenſtimme fühlen wir an, daß ſie nur Ausdruck des Sichſelbſtvernehmens des höheren und höchſten Organiſmus ſein kann. Allein unſer Satz will auf mehr, als dieß, hindeuten: er will ſagen, daß der Ton die höheren, die bereits äſthetiſch ideal gedachten Rhythmen der Körperwelt

und einen unendlichen Einklang ihrer Bewegungen in ahnungsvoller Nähe vor das Gemüth führe, und das leiſtet der Ton nicht als unmittelbar vernommenes Erzittern der Körper ohne Zuthat der Kunſt, die ihn doch gerade dem Zuſammenhang mit dem Körper, dem er entſpringt, zunächſt (von der menſchlichen Stimme nicht zu ſprechen, mit der es eine beſondere Bewandtniß hat) entnimmt, in ein künſtliches Syſtem einreiht, das ihm an ſich fremd iſt, und nach der Seite ſeines urſprünglichen Zuſammenhangs nur die Klangfarbe in beſonderer Beziehung auf eine der Qualitäten des Gefühls (vergl. §. 753 Schlußſatz) übrig läßt. Dieß iſt nachher wieder aufzunehmen und zuerſt rein für ſich die Verarbeitung des Tonmaterials als die völlige Abſtraction darzuſtellen, welche uns das Band jenes Zuſammenhangs ganz zu zerſchneiden ſcheint. *Die Muſik hat kein Naturvorbild in dem Sinne, wie die Bildnerkunſt, Malerei und Poeſie*, oder, was daſſelbe ſagt, ſie hat nicht ſo, wie dieſe, einen *Stoff* in der zweiten der Bedeutungen, die §. 55, Anm. 2. aufgeführt ſind: dort bedeutete Stoff ein gegebenes Reales mit beſtimmtem Inhalt und beſtimmter Form, das der Künſtler nachbildend umbildet (Süjet). Wir haben alſo im ſo verſtandenen Stoffe ſowohl Inhalt, als auch Form, eine Einheit beider, die in dem noch rohen Zuſtande des Naturſchönen vorliegt. Der Künſtler, der einen ſolchen Stoff bearbeitet, erhöht gleichzeitig beide Seiten ſo, daß durch die gereinigte Form der Inhalt rein ſich offenbart. Allerdings kann er aber beide Seiten in der Weiſe auch trennen, daß er zum Zweck ſeiner Studien einen zweiten Stoff beizieht, an welchem er nur die Form benützt: ein hiſtoriſcher Maler z. B. hat in der Scene, die er darſtellen will, eine Einheit von Inhalt und Form vor ſich, er macht aber zum Zweck der vollkommeneren Darſtellung Studien nach andern Stoffen, deren Inhalt zu ſeinem eigentlichen Gegenſtand in gar keiner Beziehung ſteht, ſo daß er hier die bloße Form, Geſtalt, Tracht u. ſ. w. nachbildet, um ſie dorthin überzutragen. Doch ſind dieß nur Ergänzungen, Nachhülfen, deren er namentlich dann bedarf, wenn er ſeinen Gegenſtand nur aus der Ueberlieferung hat und ihm die blos innerliche Vorſtellung nicht ausreicht, deſſen Form zur klaren Anſchauung zu erheben. Ganz unberückſichtigt laſſen wir die Allegorie, wo die *ganze* Form aus einem dem Inhalt fremden Gebiet entlehnt wird. In der Muſik nun hat man bei der Frage der Nachbildung ſtatt jenes organiſchen Verhältniſſes, wo der Künſtler ein ungetrenntes Ganzes an Inhalt und Form vor ſich hat, gewöhnlich — und ebendieß iſt ſchon bezeichnend genug für die beſondere Natur dieſer Kunſt — vielmehr ein ganz anderes im Sinne; man ſetzt nämlich als ſelbſtverſtändlich voraus, daß der Inhalt vom Innern des Tondichters komme und daß er, wofern ſich eine Vorlage für die Form dieſes Inhalts finden laſſe, ſie auswärts in der Natur zu ſuchen habe.

Belaſſen wir es nun zunächſt bei dieſer gewöhnlichen Auffaſſung, ſo können wir uns auf §. 269 (wo zum Unorganiſchen auch das Holz und Beſtandtheile des thieriſchen Leibs im vertrockneten, alſo unorganiſch gewordenen Zuſtande zu rechnen ſind) und 290 (thieriſche Stimme), überhaupt aber auf das allgemein Zugeſtandene berufen, daß Anſätze, Anklänge von Melodie und Harmonie in der Natur hervortreten, aber nur, um alsbald durch Abſprung zum ganz Formloſen die Erwartung zu täuſchen. Am beſtimmteſten klingt die rhythmiſche Seite, Takt und Tempo an (vergl. §. 754, Anm.), aber auch dieß ſo ungeregelt und unvollkommen, daß an eine künſtleriſche Verwendung nicht zu denken iſt. Anders ſcheint ſich die Sache zu geſtalten, wenn wir nach dem Menſchen blicken: hier wäre, wenn dem Muſiker eine Stoffquelle in dieſem Gebiet flöße, Inhalt und Form verbunden: der empfindende Menſch und der Ton ſeiner Stimme ſind Eines. Allein der empfindende Menſch, als Stoff für den Muſiker geſetzt, drückt nicht ſeine Empfindung in Tönen aus, ſofern er dieß thut, iſt er nicht Stoff für den Muſiker, ſondern ſelbſt der Muſiker. Er ſpricht vielmehr und eben im Sprechen vermag er, wie wir ja deutlich erkannt, ſein Empfinden nur ganz unzulänglich anzudeuten. Die Sprache articulirt den Ton durch die abſchließende Kraft des Mitlauters zum Ausdruck des Bewußtſeins und nur mittelbar durch dieſes zum Ausdruck des Gefühls. So enthält die Sprache allerdings in begleitender Weiſe etwas von Ton als Gefühlsausdruck: dieß iſt der Tonfall und Rhythmus des Sprechens, insbeſondere des gehobenen Sprechens, des Declamirens. Dieß Element iſt jedoch eben dadurch, daß die Sprache weſentlich Ausdruck des Bewußtſeins iſt, in einer Weiſe bedingt, eingeſchränkt, die man vom Standpuncte der Muſik eine völlige Alteration nennen muß. Es wird immer eine zweckmäßige und feine Aufgabe ſein, die Anſätze des Muſikaliſchen im Sinnbegleitenden Tone der Rede zu belauſchen, wie neuerdings L. Köhler (die Melodie der Sprache u. ſ. w.) und insbeſondere werden ſolche Studien gegeben ſein, wenn es gilt, einem Zuſtande der Muſik entgegenzutreten, wo dieſe Kunſt ſich gewöhnt hat, in ihrer Verbindung mit dem Worte ſtatt eines freien Anſchluſſes in falſcher Selbſtändigkeit willkührlich von deſſen Sinn abzuſchweifen, ja im Widerſpruch mit dieſem ſich breit zu machen, ſie werden uns z. B. zeigen, wie verkehrt es iſt, eine ſehnſuchtvolle Frage in bequem fallender Tonreihe auszudrücken u. ſ. w., allein, wenn man meint, in dieſem Gebiet ein durchgreifendes, poſitives Geſetz ſuchen zu müſſen, ſo befindet man ſich in der falſchen Vorausſetzung, daß in der Verbindung von Sprache und Ton die Poeſie und die Muſik zu gleichen Theilen regieren, wie ſolche durch R. Wagner als Prinzip aufgeſtellt iſt. Wir werden dieſe neue Theorie ſeines Orts auffaſſen, hier genügt es, darauf hingewieſen zu haben, daß der Sprachtonfall nur verlorene

Anklänge einer Tonwelt enthalten kann, die für ſich allein vollkommener Gefühls-Ausdruck ſein ſoll, daß er weſentlich alterirt iſt durch den Zweck der Sprache, das Bewußtſein auszudrücken. Man darf daher Unterſuchungen, wie die obige, nur ſehr genügſam führen, wenn man nicht in's Kleinliche und Geſuchte gerathen will. Die Sprache hat jedoch allerdings auch unarticulirte Gefühlslaute in der Interjection. Ihre Tonhöhe und ihr Tempo liegt unmittelbar an der Quelle der Empfindung und gehört mehr, als alles Andere, zu den zerſtückelten, verlorenen Anklängen von Muſik in der Natur. Allein nimmermehr iſt die Muſik durch ihre Belauſchung entſtanden oder kann zu irgend einer Zeit ihre Formen nach ihr bilden; denn ſie iſt eben nichts, als ein von der Sprache auf continuitätsloſe Einſilbigkeit zurückgedrängter, im Keim erſterbender Anſatz, die Empfindung durch Muſik außer der Muſik auszudrücken. Ueberſehen wir nun dieß ganze Gebiet des Naturſchönen, ſo erkennen wir die genaueſte Analogie mit dem, was über das Verhältniß des Baukünſtlers zum Naturſchönen in §. 558 geſagt iſt: nur entfernt und dunkel, ohne jede ausdrückliche Intention des Nachbildens, kann, wie dem Völkergeiſte in der Bildung der Bauſtyle die zerworfenen Spuren der reinen Raumformen in Erdbildung und Pflanze, ſo das Reich der Naturtöne dem Menſchen bei Schöpfung der Muſik vorgeſchwebt haben oder vorſchweben. Die Muſik iſt ohne Zweifel vom Spiel ausgegangen und zwar auf zwei Wegen. Man machte an gewiſſen Körpern zufällig die Beobachtung, daß ſie Töne von ſich geben, die eigenthümlich zur Empfindung ſprechen, daß dieſe Töne in gewiſſem Verhältniſſe zu einander ſtehen, daß man dieſe Verhältniſſe durch Ueberſpannen eines Felles über eine Höhle, durch Nebeneinanderziehen von Saiten, durch Nebeneinanderſtellen von Röhren (die Syrinx), durch Einbohren von Löchern in Röhren vermehren und ordnen kann: dieß war der eine Weg, der in gewiſſem Sinne von außen nach innen geht; der andere war der des Geſangs, der jedoch nicht in dem Sinne von innen nach außen geht, daß man ſich vorſtellen dürfte, der Geſang ſei urſprünglich der geiſtigeren Tiefe der Empfindung entſprungen; die Anfänge des Geſangs wird man im Jauchzen der Gebirgsbewohner ſuchen müſſen, das ſich in muſikaliſcher Uebung zum Jodeln, einem Singen ohne Wort, ausgebildet hat; jener unmittelbare Aufſchrei der Luſt ſchlägt gerade durch ſeine Vollkräftigkeit in wirkliche Töne um, läßt einen natürlichen Tonfall, ſelbſt eine Andeutung beſtimmter Intervalle erkennen, von deren Beobachtung man langſam zum künſtleriſchen Gefühlsausdruck fortging. Und hieran knüpft ſich nun offenbar die einzig richtige Anwendung des Begriffs von Stoff und Naturvorbild auf die Muſik: der Stoff, der Nachahmungsgegenſtand dieſer Kunſt iſt das Gefühlsleben in der Bruſt des Künſtlers; jener Begriff läßt ſich aber nur in ſehr entfernter Weiſe anwenden, weil

Stoff, Vorbild eigentlich einen Gegenſtand bezeichnet, der dem Künſtler klar als Object gegenüberſteht und ihm eine bereits beſtimmte, obwohl im Verhältniß zur Kunſtaufgabe noch rohe Form entgegenbringt, wogegen das Gefühlsleben nicht nur mit der Subjectivität deſſen, der es darſtellen ſoll, verwachſen, ſondern auch in ſeiner Formbeſtimmtheit *vor* der Darſtellung ſo dunkel iſt, daß ſie der Künſtler ſelbſt erſt ahnt, indem er nun ganz *anders woher* jene Form entlehnt, an welcher urſprünglich durch Zufall die Fähigkeit entdeckt worden iſt, das Gefühl auszudrücken, und die er nun zu dieſem Zweck ſelbſtändig weiter formt. Wendet man ſich nun nach der andern Seite, nach dieſem „Anderswoher", ſo iſt man geneigt, den Begriff des Naturvorbilds auf ſie anzuwenden, wir haben aber gezeigt, daß er hier nicht hergehört, weil die Tonwelt in der Natur nicht ein Ganzes von Inhalt und beſtimmter Form iſt, das der Künſtler nur zu idealiſiren hätte; will man ihn dennoch auf dieſe Seite übertragen, ſo kann man es nur mit der ausdrücklichen Verwahrung, daß man dießmal unter Stoff nur Anlaß zur Entdeckung einer frei zu bildenden, dem Seelenleben dunkel entſprechenden Formwelt und benütztes, verwendetes Vehikel verſteht. Entſchieden zutreffend iſt für die erſtere Seite, wo das Innere, das Gefühl als Stoff bezeichnet wird, nur das negative Merkmal des Begriffs, daß der Stoff vor ſeiner Bearbeitung immer ein relativ Rohes, Formloſes iſt, indem die innere Stimmung vor dieſem Uebergang in die klare Form, auch abgeſehen von dem ſpezifiſchen Dunkel ihrer Organiſation überhaupt noch ungeordnet, mit allen Mängeln und Zufälligkeiten behaftet bleibt, durch welche das Naturſchöne auch als ſichtbarer Gegenſtand der andern Künſte ſtets getrübt iſt. — Noch bleibt übrig, den Begriff des Stoffes oder Süjets in einem andern Sinne zu nehmen: ſo nämlich, daß der von einer Kunſt ſchon verarbeitete Stoff einer andern noch einmal Stoff wird (vergl. §. 543). Nun erhält der Muſiker ein Süjet vom Dichter, eine Stimmung iſt ihm von dieſem (in Lied, Operntext u. ſ. w.) vorempfunden, alſo objectiv gegeben. Allein dieß iſt ein unendlich loſeres Verhältniß, als im Stofftauſch anderer Künſte. Der Muſiker überſetzt den Stoff nicht etwa aus dem innerlich ſichtbar Vorgeſtellten in das äußerlich Sichtbare, alſo zwar in eine andere Kunſt, aber eine ſolche, die mit der Stoffquelle noch das Element des Bildes gemein hat, oder aus dem Epiſchen in das Dramatiſche, alſo einen andern Zweig derſelben Kunſt, ſondern in eine abſolut neue Form, welche, wie wir ſehen werden, mit dem Inhalte, den ihr die Poeſie leiht, nicht in jenes congruente Verhältniß tritt, das einfach als künſtleriſche Umbildung eines Stoffes bezeichnet werden könnte. Vergl. über dieß Verhältniß, ſowie über die ganze Frage die treffenden Bemerkungen von Hanslick a. a. O. S. 49 ff., 83 ff.

§. 761.

Dieſe Thätigkeit, wodurch die vernommene Luftерſchütterung erſt zum Ton im engeren Sinne des Wortes wird, iſt eine rein verſtändige, mathematiſche. Sie ordnet auf Grundlage phyſikaliſcher Schwingungsgeſetze ein Stufenſyſtem der Töne an, worin Alles auf gezählten Meſſungen beruht. Auch diejenigen Unterſchiede, die durch Tiefe und Höhe jene qualitative Grundform des Gefühls ausdrücken und das Hauptmittel für die Durchführung des Charakters einer Stimmung abgeben, erweiſen ſich als urſprünglich quantitativ und die innere Beziehung des Einklangs oder Mißklangs, in welche beſtimmte Töne aus der Stufenreihe heraus zu einander treten, erklärt ſich aus arithmetiſcher Einfachheit oder Verwicklung. Das Ganze der muſikaliſchen Ausdrucksmittel beſteht alſo weſentlich in lauter Verhältniſſen.

Wir haben bisher in nothwendiger Vorausnahme und mit Vorbehalt der genaueren Unterſcheidung das Ausdrucksmittel der Muſik ſchlechthin Ton genannt, wiewohl in genauerer Beziehung nur der gemeſſene, in ein Syſtem eingeordnete Gehörs-Eindruck Ton ſo heißt. Es liegt hier eine Schwierigkeit des Ausdrucks; will man das Wort Ton durchaus auf dieſen ſtrengen künſtleriſchen Sinn einſchränken, ſo ſchwankt man darüber, wie der Gehörs-Eindruck außerhalb des muſikaliſchen Kunſt-Syſtems allgemein bezeichnet werden ſoll. „Schall," wie Einige ſagen, hat zu beſtimmt die Nebenbedeutung des Starken, was in gewiſſer Ferne vernommen wird, Klang eines gewiſſen beſonderen Charakters, des Weichen, Spröden u. ſ. w., was weiterhin für die Muſik Bedeutung gewinnt. Es wird daher wohl dabei bleiben müſſen, daß man „Ton" im weiteren und engeren Sinne des Worts unterſcheidet. — Wenn nun die völlige Ausbildung eines für jeden Gefühlsausdruck gefügigen Tonſyſtems als ein rein verſtändiges, mathematiſches Thun beſtimmt wird, ſo verſteht ſich, daß hiemit nicht behauptet ſein ſoll, daß die empfindende Phantaſie nicht lange Zeit mit dem bloßen Inſtincte, natürlichen Ohrenmaaß ausgereicht habe; ſo ſind ja die Proportionen in der Bildnerkunſt Objecte des Meſſens und doch hatten viele Menſchenalter mit dem Augenmaaß ausgereicht, ehe die Wiſſenſchaft die Regel feſtſetzte. Die Wiſſenſchaft ſelbſt, nachdem ſie ſchon weit gelangt war, brauchte noch lange, bis ſie von der Phyſik ihre ſchließliche Grundlegung durch die Wellenlehre erhielt und von ihr jene Schwingungsgeſetze lernte, auf denen das ganze Syſtem der muſikaliſchen Mittel beruht, und welche in der ſpeziellen Erörterung näher in's Auge zu faſſen ſind. Hier iſt nur die arithmetiſche Natur des zu Grunde liegenden Phyſikaliſchen zu betonen: die Höhen-Unterſchiede der zu ſyſtematiſcher Stufenreihe geordneten Töne ſind in Verhältniſſen der Schwingungsgeſchwindigkeit begründet, die Verhältnißzahlen

ſind die Maaße der Intervalle und harmoniſches Tonverhältniß beruht auf Einfachheit und Faßlichkeit des Zahlenverhältniſſes; wie denn durch bloße Verdoppelung der Schwingungen jener zweite Ton (die Octave) entſteht, der dem erſten vor allen andern wahlverwandt erſcheint. Kommt nun der Unterſchied, der dem ganzen Syſteme zu Grunde liegt, auf verſchiedene Zahl der Schwingungen zurück, ſo erhellt, daß nicht nur die Verhältniſſe des Tacts und Tempo quantitativ ſind, ſondern auch diejenigen, welche in Vergleichung mit denſelben als rein qualitativ erſcheinen, nämlich der Tiefe und Höhe. Dieſe ſind es nun aber, in welchen das Gefühl ſich den Apparat ſchafft, ſeine eigentlich qualitativen Bewegungen auszudrücken, wie ſie in §. 752 aufgeführt ſind. Haben wir den dunkeln Vorgang im Innern ſelbſt uns als ein Schwingungsleben vorzuſtellen geſucht, ſo ſchien es doch immer, als müſſe man hier an Schwingungen verſchiedener Bewegungs*art* denken, nun aber, im techniſchen Abbilde des pſychiſchen Vorbilds, kommt auch dieſer tiefe Unterſchied des ſubſtantiellen und ſubjectiv gelösten Gefühls und all der Reichthum wunderbarer Empfindungen, wozu er verwendet wird, ſchließlich auf einen Unterſchied der Schnelligkeit und Langſamkeit zurück. Die Feſtſetzung auf einer beſtimmten Stelle der Leiter, wodurch die innige Eigenthümlichkeit einer individuellen Stimmung ihren Ausdruck findet, tritt nun als Tonart auf und die tieferen Töne erſcheinen, wie als Träger der Empfindung überhaupt, die ſie vor dem Bodenloſen bewahren, ſo techniſch als die Träger des Einklangs der Töne; als eigentlich qualitativ bleibt nur die beſondere Klangfarbe zurück, welche die ſpezielle Art der Cohäſion des einzelnen Materials mit ſich bringt: ein höchſt wichtiges Moment allerdings, denn eine tiefe Symbolik, die wir bereits mit den Eindrücken der Landſchaft verglichen haben, beſtimmt das Gemüth, aus dem Erzittern der Körper nach dem verſchiedenen Zuſammenhalt ihrer Atome ſich verſchiedene Stimmungen, ſanftere, nervöſere aus dem weicheren, muthigere, ſtärkere, gleichſam muſculöſere aus dem ſpröderen, namentlich den metalliſchen, entgegenkommen zu laſſen; aber nicht beruht hierauf das Weſentliche des Lebensprinzips und Lebensprozeſſes einer totalen Stimmung, dieſe iſt vielmehr im Großen und Ganzen völlig an jenes rein quantitative Syſtem von Ausdrucksmitteln gewieſen. Wir haben nun hier ein Ganzes von lauter Verhältniſſen. Alles iſt relativ, nur durch ſeinen Platz, nur durch eine Größenvergleichung beſtimmt. Der Ton heißt in dieſem Syſtem Intervall, denn nur der Zwiſchenraum zwiſchen ihm und andern, eben der quantitative Abſtand beſtimmt ſeine Natur. Die Conſonanzen und Diſſonanzen, in welche einzelne Töne aus der Continuität der Stufenreihe heraus zu einander treten, beruhen ebenfalls auf einem rein arithmetiſchen Verhältniß. Was ſich durch einfache, überſchauliche Zahl exponirt, wird als Einklang, als conſonirender Accord, was einen verwickelten Zählungsprozeß fordert, als unbefriedigende Auf-

löſung erwartende Tonverbindung oder als voller Mißklang, als diſſonirender Accord empfunden. Die harmoniſchen Töne fordern ſich wie die Ergänzungsfarben vermöge eines Naturgeſetzes, dort der Luftwellen, hier der Lichtwellen, ſo nothwendig, daß der eine Ton den andern, obwohl nicht angeſchlagenen, als ſein Echo hervorruft, und der reine Dreiklang aus Grundton, Terz und Quint erſcheint als eine Grund-Einheit wie Blau, Gelb und Roth: der vollſte Ausdruck eines reinen Beziehungsſyſtems von Schwingungsgeſetzen, die der menſchliche Geiſt meſſend, das Gemeſſene zählend zum Syſtem der Muſik ausgebildet hat.

§. 762.

Der Schein des Widerſpruchs zwiſchen der Innigkeit des Gefühls und dieſer mathematiſchen Natur des Syſtems ſeiner Ausdrucksmittel löst ſich durch die in §. 752—757 enthaltenen Beſtimmungen: eine Geiſtesform, von welcher kein Inhalt ausgeſagt werden kann, welche vielmehr in lauter reinen Verhältnißſtellungen zwiſchen Subject und Object beſteht, läßt ſich nur durch gezählte Schwingungen ausdrücken, die ihrem innern Bewegungsleben entſprechen. In dieſem Sinne gilt es nicht blos von den elementariſchen Grundlagen, ſondern ſelbſt von der freien Erfindung, daß die Muſik ein unbewußtes Rechnen iſt.

Für das unmittelbare Bewußtſein gibt es nicht leicht einen grelleren Widerſpruch, als den, wie hier das Innigſte durch das Abſtracteſte, das Wärmſte durch das Kälteſte ſeinen Ausdruck finden ſoll. Es iſt auch in keiner Kunſt der Uebergang vom Innern durch die Schule zu deſſen Ausdruck ſo ſchwer, der Unterricht ſo ermüdend und wo nicht ganz voll entſchiedenes Talent den entſprechenden Drang mit ſich führt, ſo ganz und gar abſtoßend: zählen und immer zählen, um auf dem längſten Umwege durch den abſoluten Froſt dahin zu gelangen, daß die Gluth des Herzens ſich in das völlig Todte, in ein gerechnetes Nichts ergießen könne. So trocken die Diſciplin der Plaſtik und Malerei ſcheinen mag, ſo hängt doch der dürftigſte Strich des Schülers unendlich näher mit dem Gefühle zuſammen, als das Taſten-, Takt-, Tempo- und Pauſen-Zählen des Anfängers in der Muſik. Die Schwere dieſes Widerſpruchs hebt ſich durch den richtigen Begriff der Zahl. Und dieſer erhellt an der hiſtoriſchen Stellung jener Philoſophie, deren Prinzip war, daß das Weſen der Dinge in der Zahl beſtehe, der Pythagoräiſchen. Sie hat erkannt, daß die Wahrheit des Daſeins nicht die Materie ſein könne, ſie hat noch nicht erkannt, daß es die Vernunft ſein müſſe; ſie ſteht in der Mitte zwiſchen der Joniſchen Philoſophie, welche die Subſtanz in allem Einzelnen als Stoff, und zwiſchen der Philoſophie der Eleaten, welche dieſelbe als denkende Kraft faßte, und greift

demgemäß nach der Formel, womit wir Alles, ſowohl das Sinnliche, als auch das Geiſtige nennen, welche keinen Inhalt bezeichnet und womit man allen Inhalt faſſen kann, denn als Quantum läßt ſich, eben weil das Quantum gegen den Inhalt gleichgültig iſt, Alles ohne Unterſchied beſtimmen. Das Quantum ſchreitet in Häufung der Eins und Zuſammenfaſſungen der Eins fort ohne innere Entwicklung, unter dieſen Fortſchreitungen läßt ſich ſowohl die Vermehrung der Materie, als der Intenſität begreifen. Tragen wir dieß über auf die Muſik, ſo iſt ihr Inhalt ein wahrhaft Qualitatives, das ſich aber, weil objectlos, unterſcheidungslos, nicht durch Worte begreifen läßt, und ein Solches kann eben nur in die unſinnlich ſinnliche Unterſcheidung der Zahl gefaßt werden. Unwahr für das Ganze des Inhalts der Philoſophie, iſt der Gedanke des Pythagoras wahr gerade für die Enthüllungsſtufe des Welträthſels, welche die Muſik darſtellt. Pythagoras will ſagen, daß die Form das Wahre der Dinge ſei, und er findet für ſie keine Beſtimmung, als die, welche Alles unterſcheidet und verbindet, ſei es nun als Stoff oder Form gefaßt. Die Form iſt weſentlich Verhältniß; die Welt als Form begriffen iſt ein Eines, ſich in ſich unendlich unterſcheidend und ſeine Unterſchiede in unendliche Stellungen zu einander ſetzend, die aber eben als verſchiedene Stellungen des Einen ſchlechthin lebendig auseinander bezogen ſind; es gibt keinen Ort außerhalb dieſes Netzes, es bleibt keine Materie neben der Form übrig, der Stoff läßt ſich unendlich theilen, bei jeder Theilung iſt, was übrig bleibt, immer wieder ein Geformtes. Die Zahl nun bezeichnet richtig das Verhältniß, ſofern ſie nichts iſt, als eine unendliche Reihe geſetzter Puncte, die nur in ihrer Beziehung zu einander etwas, außer ihr nichts ſind; ſie bezeichnet es aber unzureichend, weil es ein lebendig qualitatives ſich Fortbeſtimmen des Einen zum Unterſchied und der Wechſelbeziehung im Unterſchied iſt, wogegen die Vielheit in der Zahl nur Häufung des Eins iſt und alle Stellungen der vielen Eins zu einander gleichgültige, der Innerlichkeit ermangelnde Beziehungen ſind. Es hat Sinn, wenn Pythagoras ſelbſt die Seele und das ſittliche und vernünftige Leben des Geiſtes unter dem Begriff der Zahl faßt, und Tugend ſelbſt als Zahlenharmonie beſtimmt; die geiſtigen Kräfte ſind weſentlich Ordnungen einer Vielheit und wir müßten dieſe durch Zahl ausdrücken können, wenn wir ſie gänzlich erkannt hätten; aber auf ſolchen Ordnungen beruhen auch unendlich viele andere Erſcheinungen, welche zwar durch und durch Form ſind, aber nicht in der Weiſe des Geiſtes. Nun aber iſt der große Unterſchied zwiſchen den andern Geſtalten des Geiſtes und dem Gefühle der, daß jene durch klare Scheidung zwiſchen Subject und Object beſtimmten, ſagbaren Inhalt haben, dieſes aber, weil ihm jene Scheidung abgeht, nicht. Wir haben es daher nur faſſen können als ein dunkles Schwingungsleben, worin das Subject unendlichen Verhältnißſtellungen

zwiſchen ſich und der in ihm wiederklingenden Welt der Objecte inne wird. Dieß aber läßt ſich nur durch die Zahl ausdrücken. Die Zahl iſt nicht das Gefühl, denn dieſes iſt im höchſten Sinne qualitativ, aber unerſchloſſene, dem Denken als einem Sprechen, der Begriffsbeſtimmung durch das Wort verhüllte Qualität, und da dieſe Qualität doch eine ganz ſelbſtändige Form iſt, in die ſich der ganze Geiſt legt, da ſie alſo doch ihre volle Welt innerer Unterſchiede haben muß, ſo kann ſie ihren Ausdruck nur in dem finden, was zwar nur quantitativ iſt, aber das Verhältnißleben des Qualitativen formulirt. Der wache, ſcheidende Geiſt muß ſich in ſeinen Formen, wie ſchon bemerkt iſt, auch durch Zahlen ausdrücken laſſen, aber da er ſagen kann, was er iſt, ſo hat die Zahl ihre Nothwendigkeit, hiemit ihr Intereſſe verloren. Es iſt falſch, gegen die Geltung des Pythagoräiſchen Prinzips in der Weiſe der Ariſtoxeniker zu ſagen, das muſikaliſch Schöne komme nur aus dem Gemüthe, nicht aus der Zahl, ſofern dieſer Polemik die Meinung zu Grunde liegt, das Schöne des Gefühls würde zerſtört, wenn man es als unendlichen Wechſel von Verhältnißſtellungen auffaßt: dieß ſcheinbar höchſt Farbloſe, der Innigkeit Baare iſt allerdings das qualitative Innere des Gefühls ſelbſt und die Zahl drückt es zwar nur aus, iſt es nicht ſelbſt, weil ſie qualitätslos iſt, drückt es aber auch allein aus. Das bekannte Wort des Leibnitz: musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi (Epist. ad divers. I., 144.) kann nur als höchſt geiſtreich anerkannt werden. Die Seele rechnet zwar nicht blos, aber ſie durchläuft jene geiſtigen Verhältnißſtellungen in einer durch die jeweilige Stimmung gegebenen Ordnung und würde dieſe nicht bilden und bauen, wenn ſie nicht unbewußt zählte. Man kann auch die Geltung dieſes Worts nicht beſchränken auf die elementaren Geſetze der Harmonie, wie ſie der muſikaliſche Inſtinct unbewußt geſchaffen hat und im Componiren unbewußt befolgt; das ganz Individuelle der Tondichtung ſelbſt iſt ein unendlich eigenes Schaffen neuer innerer Verhältnißſtellungen des Gefühlslebens, welche in ihren unendlichen Schwingungen der Geiſt gar nicht ordnen könnte, wenn er ſie ſich nicht unbewußt als Puncte auseinanderhielte und verbände und dieß iſt eben ein unbewußtes Zählen. Iſt nun das Kunſtwerk vollendet, ſo kann dieſer unbewußte Prozeß zum bewußten erhoben werden und muß es zum Behuf der Ausführung, ja der Erfinder ſelbſt, wenn er ſein inneres Tönen und Weben in Zeichen niederlegt für dieſe, muß bereits in das bewußte Zählen übergehen. Da aber die Zahl zwar der einzige Ausdruck des Gefühlslebens, jedoch nicht das qualitative Weſen des Gefühls ſelbſt iſt, ſo liegen dieſe zwei Prozeſſe, der unbewußte und bewußte als zwei Welten auseinander: das fertige Werk kann wirklich nachgezählt werden, aber der beſte Rechner hätte es darum nicht erfinden können, denn es iſt durch ein genial bewußtloſes Zählen entſtanden. Es verhält

ſich hiemit gerade wie mit dem Meſſen in der Baukunſt vergl. §. 558, Anm. S. 195. Der Satz, daß die Muſik ein unbewußtes Zählen ſei, wird auch dadurch nicht umgeſtoßen, daß dieß Zählen ein weit verwickelterer Prozeß iſt, als es auf den erſten Blick ſcheint, denn hinter den Zahlen-Einheiten, mit welchen die Technik der Muſik unmittelbar ſchaltet, liegen ungemein große Zahlen verborgen, da der Ton erſt hörbar wird, wenn wenigſtens 30 Schwingungen in der Secunde erfolgen. Man bedenke, daß ſelbſt der gewöhnliche Techniker, der zur Fertigkeit gelangt iſt, jenes dem Schüler ſo ſchwere Zählen ganz inſtinctmäßig ausübt, daß alſo auch die bewußte Arithmetik wieder im Naturdunkel erliſcht; ſo gut dieß möglich iſt, kann es auch eine Arithmetik, die mit noch viel größeren Summen rechnet, *vor* dem Bewußtſein geben.

§. 763.

Das Organ, durch welches die in Töne aufgelöste Welt der Objecte in das Innere einzieht, iſt der Sinn des zeitlichen Vernehmens, das *Gehör*. Das Kunſtwerk beſteht nicht anders, als ſo lang es ausgeführt wird, es wendet ſich unmittelbar an den erzitternden Nerv und die innerſte Individualität in der einfachen Urform ihres geiſtigen Daſeins, die Zeit. Daher ſeine *elementariſche* Wirkung, welche vermöge der ſchwebenden Natur des Gefühls (vergl. §. 749) in die tiefſte Erregung der Sinnlichkeit und überhaupt eine durchaus pathologiſche Stimmung übergehen kann. Die Muſik als Kunſt wühlt aber das ganze Gefühlsleben nur auf, um es innerhalb ſeiner ſelbſt zur reinen Form in dem doppelten Sinn eines freien Scheins und einer Wohlordnung, worin das Weltganze als harmoniſches empfunden wird (vergl. §. 750 und 758), zu läutern.

Wir haben zuerſt das Weſen des Gefühls entwickelt, ununterſchieden, ob vom Künſtler oder vom Zuhörer die Rede ſei; hierauf ſind wir zum Künſtler herübergegangen. Dieſer legt ſein Empfinden im tönenden Kunſtwerke nieder; indem er aus Körpern den Ton entwickelt, die Geſtaltenwelt in Töne auflöst, ſo ſpricht er eben darin die Natur des Gefühls als die in das bewegte Innewerden des Subjects aufgelöste Welt aus. Zwiſchen einem Gefühlsleben und dem des Zuhörers, worin dieſelbe Stimmung geweckt werden ſoll, liegt nun als die Pforte, durch welche der Gefühl-erfüllte Ton gehen muß, der Sinn des Gehörs. Die Luftwelle ſetzt den Gehörsnerv in die entſprechende vibrirende Bewegung und mit Einem Schlage beginnt jener dunkle Prozeß, wodurch die ausgedrückte geiſtige Stimmung in dem centralen Geiſtesorgan unter Mitſchwingen des geſammten Nervenlebens ſich reflectirt. Vom Gehörſinne iſt das Weſentliche im erſten Theile §. 71 geſagt: er ſteht in der tiefſten Beziehung zum Gefühle ſchon darum, weil er genau deſſen

mittlerer Stellung zwiſchen Sinnlichkeit und Geiſt entſpricht; denn auf der einen Seite liegt er unter der Höhe des contemplativen, gegenſtändlichen Verhaltens, das vom äſthetiſchen Organe gefordert wird, da eben im Tone ſich die Objectivität aufhebt und das vernehmende Subject in ſtoffartiger Apprehenſion ſich mit dem Object ununterſchieden verſchlingt, auf der andern, ſofern er das articulirte Wort vernimmt, weist er in ein Gebiet, dem das Sinnliche bloßes Zeichen iſt, alſo über das Aeſthetiſche hinaus. Die Muſik aber ergreift dieſen Sinn in jener erſten Function ſo, daß ſie in ſein unmittelbares, ſtoffartiges Verhalten ihre geiſtigen Ordnungen und mit ihnen die Geiſtesahnung einführt, ohne ihn doch zum gegliederten Worte fortzuführen, das den ſcheidenden Act des Bewußtſeins, den erſchloſſenen Geiſt ausdrückt; daran verändert im Weſentlichen auch die Vocalmuſik nichts, denn ſie verſchwemmt das Wort durch muſikaliſche Entfaltung des Selbſtlauters wieder in das freie Tonleben, wiewohl ſie ſich an daſſelbe lehnt. Es erhellt nun, wie wir bei vorläufiger Erwähnung das Gehör in §. 748, Anm. mit den dunkeln Sinnen des Taſtens, Schmeckens, Riechens zuſammen und zugleich hoch über ſie ſtellen konnten. Genaueres über die muſikaliſche Function des Gehöres ſagt uns die Phyſiologie nicht: ein Punct, der darüber belehrt, wie verfehlt es iſt, die Aeſthetik phyſiologiſch begründen zu wollen. Das ſinnlich ſchärfſte Geſicht und Gehör kann dem Schönen in Geſtalt und Ton völlig verſchloſſen ſein; ohne Frage iſt der Sinn des Schönen angeboren und muß in einer Anlage der Organe zu gewiſſen rhythmiſchen Functionen ſein urſprüngliches Daſein haben; wir können aber dieſe nicht erforſchen und der allgemeine phyſiologiſche Bau ſagt uns nichts darüber; das Schöne läßt ſich daher immer nur auf die innere Nothwendigkeit begründen, daß das Vollkommene nicht nur für den Glauben und den Begriff, ſondern auch für die Anſchauung da ſei und daß für die Realiſirung dieſer Nothwendigkeit der Geiſt in der Natur geſorgt haben müſſe, und zwar dieß wieder in verſchiedenen Weiſen; denn wie jede allgemein menſchliche Anlage, z. B. das urſprüngliche Verhalten des Willens zur objectiven Welt in den Temperamenten, ſo zerlegt und vertheilt ſich auch der äſthetiſche Sinn in unterſchiedene beſondere Organiſationen, die, obwohl ebenſo phyſiologiſch wie geiſtig, doch dem Naturforſcher unergründlich ſind. Wir ſind mit dem Gefühlsleben in die Form der Zeit eingetreten, das Vehikel mußte derſelben Form angehören; das Organ nun, das im Tone die Empfindung erfaßt, iſt beides zugleich: der Sinn der unmittelbaren Aufnahme des bewegten Innern und der Sinn der Zeit, wie das Auge (mit dem Taſten) der Sinn der Aufnahme des Innern durch das Aeußere und des Raums iſt. Das Kunſtwerk, das an dieſen Sinn ſich wendet, iſt nur ſo lang, als es aufgeführt wird, es hat kein objectives Beſtehen. Hiemit hat jene Bewegung in zwei Tempi ein Ende (vergl.

§. 550, Schluß d. Anm.); die Kugel — um bei dem gebrauchten Bilde zu bleiben — fährt, ohne Aufſchlag und Verweilen im Zwiſchenraume, direct hinüber in das Herz des Hörers. So faßt es ihn denn auch unmittelbar wie kein anderes Werk der Kunſt in ſeinem Nervenleben und in der einfachen Grundform ſeines Daſeins, der Zeit. „Die Muſik befängt das Bewußtſein, das keinem Object mehr gegenüberſteht und im Verluſte ſeiner Freiheit von dem fortfluthenden Strome der Töne ſelbſt mit fortgeriſſen wird; — Ich iſt in der Zeit und die Zeit iſt das Sein des Subjects ſelber, daher bringt der Ton, deſſen Element die Zeit iſt, in das Selbſt ein, faßt es in ſeinem einfachſten Daſein — das Subject wird als dieſe Perſon in Anſpruch genommen" — (Hegel Aeſth. Th. 3, S. 148, 149, 151). Die volle Unmittelbarkeit dieſer „elementariſchen Macht" zeigt ſich bekanntlich beſonders im rhythmiſchen Theile, wo die Wirkung ſo ſtark iſt, daß ſie faſt nöthigend auf die Bewegungsorgane übergeht; doch ſind es nicht ſolche in's Phyſiologiſche ſich verlaufende Reize, worin die ganze Gewalt des Eindrucks ſich geltend macht; es iſt vielmehr der Affect im Innerſten des Gemüths, wie er auf jener dunkeln Nervenbrücke zwiſchen dem Geiſtigſten und der, weil in das Innere geworfen, nur um ſo heißeren Sinnlichkeit ſchwankt und ſchwebt (vergl. §. 749, Anm.), und wie ihn die Muſik zunächſt in ſeiner ungebrochenen pathologiſchen Kraft aufregt. Die Alten haben die Muſik vorzüglich von dieſer Seite betrachtet und die Sühnung und Reinigung ſelbſt, die ſie von ihr verlangten, ſtoffartig, obwohl dieß im ethiſch-religiöſen Sinne, verſtanden und darnach dieſe Kunſt unmittelbar für Lebenszwecke verwendet; es fehlte ihnen hier der Standpunct des reinen äſthetiſchen Scheins. Hält man dieſen feſt, ſo kann man auf die Muſik ganz das Wort des Ariſtoteles von der Tragödie anwenden, daß ſie die Leidenſchaften reinige, indem ſie dieſelben erweckt. In der Strenge des Lebens hält der Menſch ſeine Empfindungen mit jener Schaam zurück, welche das Innerſte, Weichſte wie eine Nacktheit der Seele verhüllt. Es muß einen Ort geben, wo es erlaubt iſt, dieſer hinſchmelzenden Auflöſung, dieſen ſtürmiſchen Aufregungen, dieſen rückhaltloſen Geſtändniſſen jeder ſchönen Schwäche ſich ganz hinzugeben, ſie recht zu erſchöpfen und im Erſchöpfen, durch die Wohlordnung der Form zum freien Schein, zum reinen Bilde einer harmoniſchen Welt umzugeſtalten. Schelling ſagt, das Gefühl ſei ſchön, aber es ſolle im Grunde bleiben; hier darf und ſoll es an die Oberfläche treten, darf ſeinen eigenen Tag leben, jetzt allein Recht haben, um in dieſer Freiheit erſt wahrhaft ſchön zu werden. Allerdings iſt die Muſik durch die Anſchmiegſamkeit ihrer durchaus beweglichen Natur, durch die im Verhältniß zur Maſſenhaftigkeit der bildenden Kunſt ungemein reduzirte Körperſchwere ihrer Werkzeuge ganz anders, als jene, zu unmittelbarer Einwirkung auf das Leben, die Geſellſchaft, die Familie, den Einzelnen

befähigt und berufen, der Dilettantismus iſt in keiner Kunſt ſo wohlthätig und berechtigt, wie in dieſer, und ſo kann ſie jeden Moment mitten aus den empiriſchen Bedingungen des Lebens herausheben und über die träge Erdenſchwere der als Laſt gefühlten Zeit hinausheben, ſozuſagen die Zeit innerhalb ihrer ſelbſt idealiſiren. Ja man kann die Muſik im tieferen Sinn die Idealiſirung der Zeit wie die Baukunſt die Idealiſirung der unorganiſchen Natur nennen.

§. 764.

Aus der Geſammtheit dieſer Grundbeſtimmungen ergibt ſich der weſentlich amphiboliſche Charakter, welcher der Muſik in Vergleichung mit den andern Künſten eigen iſt. Sie iſt das Ideal ſelbſt, die blosgelegte Seele aller Künſte, das Geheimniß aller Form, eine Ahnung weltbauender Geſetze und ebenſoſehr das verflüchtigte, unentfaltete Ideal, ſie hat Alles und Nichts, iſt ſinnlich und unſinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genuſſes, die doch Vielen völlig verſchloſſen iſt, Alle ermüdend, wenn ſie ein beſcheidenes Maaß der Dauer überſchreitet, durch ihren innern Mangel zum Anſchluß an das Wort getrieben und dann unſelbſtändig, in ihrer reinen Selbſtändigkeit aber von einem Gefühle begleitet wie ein ungelöstes Räthſel.

Wir haben bereits in der Grundlegung des gegenwärtigen Gebiets, §. 746, deſſen eigenthümliche Zweiſeitigkeit als weſentlichen Charakter aufgeſtellt. Ueberſieht man nun, was über das Gefühl geſagt iſt, ſo bewährt ſich nach allen Seiten an ihm als der Form, welche dieſes Gebiet ſchafft, dieſer Charakter der Amphibolie. Es iſt ſinnlich und unſinnlich, unterſchiedslos und doch reich an innern Unterſchieden, objectlos und läßt doch das Object ahnen u. ſ. w. Die ausdrückliche Hervorhebung haben wir aber bis zu der Stelle aufgeſchoben, wo bereits auch das Weſentliche der Darſtellungsmittel zur Sprache gekommen iſt und wo nun dieſer Begriff auf das Ganze der Kunſtform ſeine klare Anwendung findet. Der hohe und reine Werth derſelben wird durch das wiſſenſchaftliche Prädikat der Amphibolie nicht heruntergeſetzt; die Muſik iſt eine volle und ganze Kunſt für ſich, hat das ganze Schöne in ihrer Weiſe. Allein keines Dinges Vollkommenheit wird ohne Gefühl ſeiner Mängel und Grenzen betrachtet; dieſes Gefühl weiſt im Gebiete der Kunſt von jeder einzelnen hinüber zu den andern Künſten, welche das Erſcheinende von anderer Seite erfaſſen und jene Mängel ergänzen, die Wiſſenſchaft aber, welche das Ganze der Künſte vergleichend im Auge hat, erhebt es zum Begriff. Und dieſes Gefühl muß allerdings in der Muſik ſtärker ſein, als in den andern Künſten, mit Ausnahme der Architektur, deren eigenthümliche Verwandtſchaft mit der Muſik im Folgenden ausdrücklich zu beſprechen iſt; die höchſte Befriedigung wird

mit einer Empfindung wie eines Sinkens in's Bodenloſe oder eines Verſchwebens in's Weite, einer dunkeln Sehnſucht nach einem Halt, einem Feſten begleitet ſein. — Ganz allgemein iſt zuerſt zu ſagen, daß jene Befriedigung ein Gefühl der reinſten Idealität iſt, wie in keiner andern Kunſt. Alle Kunſt iſt ja ein Formleben, eine reine Wirkung der Oberflächen ohne den Durchmeſſer, ein Geiſt, nicht ein Stoff. Daraus macht die Muſik Ernſt im engſten Sinne des Worts; es iſt in allen Künſten Muſik, ja der Mittelpunct ihres Schönen iſt Muſik; das Geheimniß der Form in der Statur, der Form und zugleich der Licht- und Farben-Einheit im Gemälde, der dichteriſchen Geſtaltung für das innere Auge iſt ein Fluß, ein Rinnen und Schweben geordneter Rhythmen, und dieß gilt nicht blos von dem, was wir Form im näheren Sinne nennen, ſondern ebenſo von der Einheit und Mannigfaltigkeit des geiſtigen, ethiſchen Inhalts, der Situation, Handlung u. ſ. w. Wir haben ſchon §. 760, Anm. den Ton die blosgelegte Seele des Körpers genannt, der geordnete Ton, die Muſik, verhält ſich nun auf unendlich höherer Stufe ebenſo zu der äſthetiſch geordneten Körperwelt der andern Künſte, ſie nimmt dieß Geheimniß der äſthetiſchen Verhältniſſe aus ſeiner wirklichen oder (in der Poeſie) vorgeſtellten Körperhülle heraus und entfaltet es nackt, körperlos für ſich; ſie iſt die zeitlich gewordene Linie der Schönheit, wie der Ton an ſich die zeitlich gewordene Linie noch ohne Beziehung auf die Schönheit. Bereits §. 542, Anm. iſt dieſe tiefe Bedeutung der Tonkunſt berührt. So verſetzt ſie uns denn ſchlechthin in die ideale Stimmung, welcher die ganze Welt eine zur Vollkommenheit geordnete, vom ſtörenden Zufall freie Harmonie iſt. Wir ahnen in dem künſtleriſch geordneten Tone die Ordnung der ganzen Welt, auch der körperlichen; uns iſt, als ob nach dieſen Harmonieen das Weltgebäude ſich gefügt, das Breite ſich geſtreckt, das Tiefe ſich geſenkt, das Hohe ſich emporgeſtreckt, das Runde ſich gebogen und gewölbt hätte, die Sage von Amphion und die Vorſtellung von der Sphärenharmonie gewinnt innere Wahrheit. Das Urſprüngliche, der Kern der Darſtellung, das Bild der ſubjectiv menſchlichen Empfindung geht mit dieſen großen objectiven Ahnungen ganz in Eines zuſammen, denn das Herz fühlt ſich als Centrum der Welt, worin deren Einklang, aus dem Mißklang ſich herſtellend, ſich zuſammenfaßt, es fühlt ſeine Schickſale als Weltſchickſale. Allein dieſe vollendete Durchſichtigkeit des Formgeheimniſſes iſt ebenſoſehr wieder auch gerade nicht die wahre Idealität. Die Form iſt wohl das wahre Weſen aller Dinge, allein das Leben der Form iſt, daß ſie ſich in unendlichen Geſtaltungen immer auf's Neue als Stoff ſetzt, um als höhere, geiſtigere Form aus ihm zu entſtehen. Das wahre Daſein der Idee iſt daher und bleibt ein Daſein, das in Körpern thätig iſt, vergl. §. 746, und ich ergreife die Form in ihrer Beſtimmtheit und an dem, was ſie als ihr ſcheinbares Gegentheil ſetzt, am Körper im Raume. Dieſe be-

ſtimmte Exiſtenz der Form hat die Muſik nach der einen Seite, ſoweit ſie in den bildenden Künſten zur Erſcheinung gebracht iſt, verflüchtigt, nach der andern, ſofern ſie in neuer Weiſe durch die Poeſie erſtehen ſoll, noch nicht wiedererzeugt. Die Muſik iſt alſo vor lauter reiner Idealität ebenſoſehr nicht wahre Idealität. Geahnt und dunkel vorſchwebend hat ſie die ganze Welt, in klarer Wirklichkeit hat ſie nichts. Sie iſt die reichſte Kunſt: ſie ſpricht das Innigſte aus, ſagt das Unſagbare, und ſie iſt die ärmſte Kunſt, ſagt nichts. Sie erfaßt mit ihrer objectloſen Entzückung den reinen Geiſt an jenem dunkeln Punete, wo in den zarten Fäden des Nervenlebens der geiſtige Phosphor aufblitzt, und dieſe Fäden ſind zugleich als der höchſte und letzte Extract des Sinnlichen, die Träger der ſublimſten und gerade dadurch ſinnlichſten Sinnlichkeit. Die concentrirteſten Tiefen dieſer Kunſt der Innerlichkeit zu entwickeln war der proteſtantiſchen Welt vorbehalten und doch hat ſie der Breite, Popularität, Allgemeinheit des Sinns und der Fruchtbarkeit nach jederzeit mehr in der ſinnlicheren Stimmung katholiſcher Bevölkerungen geblüht. Auch das Eigenthümliche der Begabungs-Unterſchiede zeigt die ganz beſondere Natur dieſer Kunſt. Es gibt allerdings keine Kunſtform, für welche nicht einem Theile der menſchlichen Organiſationen die Gabe verſagt wäre. Der äſthetiſche Sinn, ein weſentliches und untrennbares Attribut der menſchlichen Gattung, iſt im Individuum mehr oder minder einſeitig, dem Einen iſt das plaſtiſche Formgefühl, dem Andern das maleriſche Auge verſagt, aber ſo ganz todt und unverſtändlich ſind doch wohl dieſe Gebiete der Kunſtwelt auch dem ſtumpferen Sinne nicht, wie es die Muſik denen iſt, welchen einmal das muſikaliſche Gehör fehlt. Die Allgemeinheit und Nothwendigkeit, die wir ſchon §. 750, Anm. *. auch von dem Schönen in reiner Gefühlsform behauptet haben, bleibt nichtsdeſtoweniger ſtehen, denn es iſt eine Abnormität, wenn zwiſchen den rhythmiſchen Schwingungen einer Seele und zwiſchen ihrem Gehörsſinn das Band rein zerſchnitten erſcheint. Blos mangelhaft entwickelt wird man den muſikaliſchen Sinn durchſchnittlich bei den Naturen finden, die ſehr entſchieden auf das Auge organiſirt ſind und deren Geiſt auf ſcharfes, denkendes Unterſcheiden dringt; wogegen muſikaliſche Anlage und Neigung mit mathematiſcher Begabung in engem Zuſammenhang ſteht. Die Schärfe mathematiſchen Unterſcheidens verträgt ſich trotz dem ſcheinbaren Widerſpruche ganz wohl mit einer Kunſtform, die im Allgemeinen weiblich zu nennen iſt, aber einem Manne der philoſophiſchen Strenge, wie Kant, lag es nahe, die Muſik, weil ſie im Spiele der Empfindung nur unbeſtimmte Ideen erwecke, zu tief unter die bildende Kunſt zu ſtellen, welche durch die Einbildungskraft dem Verſtande beſtimmte Ideen zuführe und ſo die Erkenntnißvermögen erweitere (Kr. d. äſth. Urthlskr. §. 53); er gibt zwar zu, daß die Muſik „inniglicher" wirke, aber er überſieht, daß eben in dieſer Innigkeit die Geiſtesahnung die zwar unbeſtimmtere, aber

tiefere iſt. — Daß alle Muſik nur eine Weile ſchön iſt, liegt im Weſen des Gefühls. Der Geiſt arbeitet mit ſolcher Gewalt innerer Nothwendigkeit aus dem Unbewußten in das Bewußte, daß das Gefühl weſentlich ein Verſchwindendes, Uebergehendes iſt. Man kann nicht lang blos fühlen, man kann nicht lang Muſik hören. Das Auge namentlich iſt hier ein feindlicher Nebenbuhler des Ohrs; daß man die Muſiker während der Aufführung nicht ſehen ſollte, iſt ein richtiger Gedanke. Da die Stimmung ein ſo zartes Ding iſt, muß ſich die Muſik auch wohl hüten, da, wo man eben nicht zum Fühlen aufgelegt iſt, ſich aufzudrängen, eingedenk, daß ich das Werk der andern Künſte ſtehen laſſe, wenn ich nicht in der Laune bin, die Muſik aber hören *muß*. Bekannte Erfahrungen haben Kant beſtimmt, die Muſik für eine aufdringliche Kunſt zu erklären. Wahrhaft barbariſch iſt Tafelmuſik; der Genuß des Eſſens erträgt keinerlei gleichzeitige Hebung in das Geiſtige, als durch Geſpräch; die Muſik ſcheint uns das Eſſen wie eine Gemeinheit vorzuwerfen und ſtört gerade dieſes einzige Mittel, uns zugleich geiſtiger zu ſtimmen. Die bedeutungsvollſte Seite dieſer Amphibolie iſt das Verhältniß zwiſchen reiner oder *Inſtrumental*- und angelehnter oder *Vocal*-Muſik. Dieſes Verhältniß iſt durchaus ein dialektiſches und der Streit darüber nothwendig ein unendlicher, wo immer das Denken über die abſtracte Disjunction nicht hinauszugehen vermag. Die Vocal-Muſik iſt nicht reine Muſik, zunächſt weil ſie mit dem vollkommenſten Organe, der menſchlichen Stimme, auch einen Grad der Abhänglgkeit vom Naturzufall in Kauf nimmt, welchen das Inſtrument, das als paſſives Object, getrennt von der Perſönlichkeit in deren Hand iſt, nicht unterliegt; das Material ſoll ja (vergl. §. 490) todter Stoff ſein; ſie iſt es aber auch aus dem tieferen Grunde, weil ſie das Gefühl nicht in ſeiner Reinheit, ſondern in ſeiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtſein darſtellt. Die Muſik iſt ja eben da, weil Worte nicht genügen, das Gefühlsleben auszudrücken. In der Verbindung beider ſagt das Wort *weniger*, als der muſikaliſche Ton; es ſagt *mehr*, dieß Mehr beſteht in Aufzeigung eines beſtimmten Objects, aber die abſolute Innigkeit des Gefühls iſt es ja eben, die das Object auflöst, über dieſe Begrenzung überall hinausfluthet. Es iſt daher in der Geſellung des Tons und des Objecte aufzeigenden Worts niemals völlige Congruenz; der Geiſt des Tons ſchwebt zwiſchen durch, darüber hinaus, läßt ſich nicht binden und iſt doch gebunden; man verliert ſo eben, nachdem man ſie ſo eben gewonnen, die Ueberzeugung, daß dieſe Töne gerade und nothwendig dieß im Wort gegebene Object ausdrücken. Je ſtrenger an den Text gebunden, je mehr declamatoriſch, deſto weniger ächt muſikaliſche Schönheit, je reiner entwickelte Muſik, deſto loſere Abweichung vom Texte: von beiden Seiten ein „fortwährendes Ueberſchreiten oder Nachgeben," daher die Oper „ein conſtitutioneller Staat, der auf einem ſteten Kampfe zweier

berechtigter Gewalten beruht, — eine Ehe zur linken Hand" (Hanslick a. a. O. S. 28, 31). Die bloße Inſtrumentalmuſik dagegen gibt das Gefühl in ſeiner Reinheit, d. h. in ſeiner Bewußtloſigkeit; ebendarum aber iſt auch der tiefe Mangel des Gefühls der ihrige, und wie der Geiſt in dieſe lebendige Mitte ſeiner Formen immer wieder untertaucht und immer wieder aus dem dunkeln Grund an's Licht, zur Deutlichkeit der Dinge ringt, ſo will mitten im befriedigten Hinſchwimmen auf ihren Wogen jeden Moment ein Reiz entſtehen, nun wieder an's Land zu treten und den feſten Inhalt, der immer am fernen Saum hinzuſchweben ſcheint, zu erkennen: ein Gefühl eines ungelösten Räthſels, ein Gang wie durch einen ägyptiſchen Tempel von Vorhof zu Vorhof ohne ein Anlangen bei einem Kerne, der die Bewegung abſchlöße; ein Entzücken, aber mit Schwindel. Dieſer Eindruck gleicht jenem, den die einſeitige höchſte Ausbildung des Colorits in der Malerei mit ſich führt, die wir eine gefährliche Spitze genannt haben: man ſehnt ſich nach dem feſten Boden der Zeichnung, der beſtimmteren Geltung des Objects. Auch würden nimmermehr alle Tiefen des Gefühls ſich entfalten ohne das begleitende Bewußtſein. An beſtimmten Gegenſtänden erſt ſchießt der ganze Reichthum der Gefühlswelt auf. Wie er aufſchießt, ſo ertränkt ſich freilich alsbald die Beſtimmtheit des Objects wieder in den Bebungen des Gefühls, aber nur um abermals durch beſtimmt aufgezeigte Situation zu neuen Entfaltungen erregt zu werden. Dieß Verhältniß haben wir vorbereitet in §. 749, Anm., wo geſagt iſt, daß das Gefühl durch das begleitende Bewußtſein ſich ſtetig bereichert. Sucht man nun von dieſem Herüber und Hinüber zwiſchen ſelbſtändiger und unſelbſtändiger Muſik bei dem Gedanken auszuruhen, daß eine Vereinigung beider das Wahre ſein werde, ſo hat man in dieſer allerdings die reichſte Geſtalt der Muſik. Jene concrete Fülle und Vielſeitigkeit des Gefühls (vergl. §. 757) kann eine reichere Verwirklichung nicht finden: der Geſang iſt jetzt der Kern des Gefühls, ſelbſt ſchon vieltönig und einen Reichthum unterſchiedener Formen in dem Einen Gefühle darſtellend, die Inſtrumentalmuſik iſt ſein noch reicherer Wiederhall, der uns bald wie ein Wiederklingen unſerer Empfindung in der Landſchaft, im weiten All, bald als ein unendlich ſich verdoppelndes Echo in der Menſchenbruſt gemahnt. Allein in der That iſt darin jenes incongruente Verhältniß von Wort und Ton, das zunächſt im Geſang allein vor uns ſtand, nicht gelöst, ſondern durch die verdoppelte Macht der Muſik nur noch erſchwert, ihr durch ſo viel Gewicht verſtärkter Schwung droht den Text hinfortzureißen, zu überfluthen und wenn ſich hier wieder die Aufforderung darzubieten ſcheint, daß die Muſik um ſo enger an dieſen gebunden werde, ſo ſteht dem entgegen, daß ſie dadurch gefeſſelt den vermehrten Reichthum ihrer Mittel nicht zu ſeiner ganzen Entfaltung bringen könnte. — Dieſe ganze Amphibolie im Verhältniſſe zwiſchen Vocal- und

Inſtrumentalmuſik ruht, wie man ſieht, auf dem Satze unſerer pſychologiſchen Grundlegung (§. 749, Anm.): „wir ſtehen vor einer ſchwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniß der Ergänzung, die es deutet, ſeiner Objectloſigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in ſeiner Reinheit vorliegendes Gefühl."

§. 765.

Aus dieſer ſchwankenden, weſentlich ſubjectiven und doch die Ahnung des Objects erweckenden Natur der Muſik ergibt ſich auch die Schwierigkeit der Frage, wie weit dieſelbe fähig ſei, zu *individualiſiren* und ſo den großen Gegenſatz der Stylprinzipien in ihrem Schooß auszubilden, womit unmittelbar die andere zuſammenhängt, ob ſie des *Komiſchen* mächtig ſei. 1. 2.

1. Die mathematiſche Grundlage der Muſik kann, ſo ſcheint es zunächſt, ebenſowenig ein Hinderniß des Individuellen in ſeiner unendlichen Eigenheit ſein, als die Proportionen in der Malerei. Der Maler darf nicht ſchlechthin das Geſetz des Organiſmus verletzen, aber dieſſeits dieſer Grenze hat er einen unendlichen Spielraum für alle die kleineren und größeren Abweichungen in Form und Bewegung, durch welche die Regel der normalen Schönheit ſich zum Ausdruck einer Exiſtenz bricht, welcher keine andere gleicht. Ebenſo gibt es innerhalb der Geſetze des qualitativen Zuſammenſtimmens und quantitativen Meſſens in der Muſik eine unendliche Möglichkeit von Ordnungen in der Anwendung ſämmtlicher muſikaliſcher Mittel, der Tonart, des Takts, Tempo's, der Tonfolge als Melodie, der Harmonie, durch deren Erfindung der Muſiker das ſchlechthin Eigene der Individualität zur Erſcheinung bringen kann. Es gibt Geiſter, die ſich nicht über das Richtmaaß des Allgemeinen oder eines gewiſſen Typus im Allgemeinen erheben; der Genius legt aber immer im einzelnen muſikaliſchen Kunſtwerke die Individualität einer Stimmung, in der ganzen Reihe ſeiner Compoſitionen die Originalität eines äſthetiſchen Charakters nieder. Er vermag aber auch die Individualität einer Stimmung zum ſtetigen objectiven Charakterbild auszudehnen, das ihm der Dichter vorgezeichnet hat. Hier kommt es denn darauf an, ob der Text dieſes Bild mit jenen ſcharfen Zügen ausgeſtattet hat, die wir im Unterſchiede von der plaſtiſch ſchönen, generaliſirenden Stylrichtung die individualiſirende und (in Beziehung auf den freieren Ausdruck der Natur, wie ſie ſich in ihren Zufälligkeiten gehen läßt und auf das herbere Gepräge empiriſcher Bedingtheit durch Alter, Stand u. dergl.) die naturaliſirende nennen. Liegt eine ſolche Zeichnung vor, ſo fragt es ſich, wie weit der Muſiker dem Dichter folgen könne. Bis auf einen gewiſſen Punct muß es möglich ſein; es iſt ja überhaupt kein Zweifel, daß das unendlich Eigene des Charakters

vor aller bewußten Zuſammenfaſſung und ſichtbaren Kundgebung im dunkeln Schooße des Gefühls vorbereitet liegt, und ebenſo iſt oben gezeigt, daß der Weg der wirklichen Ausbildung des Charakters, ſeine Erfahrungen und Kämpfe, die ganze Geſchichte eines Geiſtes in das Gefühl einfließt, das wir in dieſem Sinn als das Werk des Charakters bezeichnen durften. Allein es iſt ebenſo wahr, daß das unendlich Eigene jenes Ineinander von Angeborenem und durch Freiheit Erarbeiteten, das wir Charakter nennen, ſeine volle Beſtimmtheit und Schärfe nur in der bewußten Begegnung mit Objecten zum Ausdruck bringt, in dem doppelten Sinne, daß im Sichtbaren erſt das Innere wahrhaft erſcheint, und daß es in der Reibung mit deutlich erkannten Objecten in der Form der Rede und Handlung ſich erſt dem Geiſte zu erkennen gibt. Das Individuelle wird daher in der Muſik ſeinen Ausdruck finden, aber nur wie ein Geahntes, das im Augenblick, wo man es faſſen will, wieder als zu unbeſtimmt in's Dunkel entſchwindet. Dieß gilt nun von aller Muſik, nicht nur von der begleitenden; in dieſer aber wird es den Dichter beſtimmen, nicht ſo ſcharf zu charakteriſiren, als er es für den rein poetiſchen Zweck könnte oder wollte; je mehr er es dennoch thut, deſto mehr wird ſich die Kluft zwiſchen Text und Muſik fühlbar machen, das Eigenſte *dieſes* Charakters in Wort und That wird der Muſiker nicht ausdrücken können, vielmehr, was er ausdrückt, wird zwiſchen einem bloßen Typus im Allgemeinen, einer Maske und einem Individuum ſchwanken. Wir müſſen übrigens in der volleren Ausprägung der Individualität eine doppelte Seite unterſcheiden: nach der einen iſt ſie weſentlich die *tiefere*, wie ja überhaupt die Eigenheit der Individualität als höher berechtigt in die Kunſt eingetreten iſt mit dem Aufgang derjenigen Weltanſchauung, die den Einzelnen um der Unendlichkeit des Bewußtſeins willen, die in ihm ſich erſchloſſen, als eine Welt erkennt und anerkennt (§. 452); die bedeutendere Tiefe iſt aber weſentlich die bedeutendere Vielſeitigkeit der innern Verſchlingung der Kräfte, der vieltönigere Reflex der Dinge im Innern: alſo wird ein Hauptmittel des individualiſirenden Styls die vollere Ausbildung der *Harmonie* ſein. Nach der andern Seite iſt die ausgeſprochenere Individualität die *ſchärfere*, ſie trägt herbere Gegenſätze, ſchroffere Uebergänge, ungewöhnlichere Reihen von Schwingungen in ſich: hiefür hat die Muſik das Mittel der kühneren Diſſonanzen und der gewagteren melodiſchen Tonfolgen und rythmiſchen Bewegungen. Das entgegengeſetzte Stylprinzip, das wir als das der directen Idealiſirung kennen, wird ſich dagegen ſtrenger an die einfachen Grundgeſetze des *Rhythmiſchen*, alſo Quantitativen, und an die reine Schönheit der Melodie auf Grundlage der akuſtiſchen Conſonanzen halten; dieſe Momente entſprechen dem der Zeichnung in der Malerei, an welches ebenda die mehr plaſtiſche Stylrichtung ſich anſchließt. Je tiefer nun die Individualität, je geſicherter der Charakter, deſto freier iſt das

Spiel, in welchem ſich die empiriſchen Bedingtheiten, die Zufälligkeiten und die härteren Züge, welche die Exiſtenz mit ſich führt, ergehen und feſtſetzen, ohne daß darum die Idealität zerſtört würde: ſo hängt mit dem individualiſirenden Style der naturaliſirende zuſammen. Die Lehre vom Stylgeſetz im folg. Abſchnitt hat mit der näheren Ausführung des Geſagten auch zu unterſuchen, welche Annäherungen an das für ſich Unſchöne der härteren Naturwahrheit, der gemeineren Laune, der willkührlicheren Regung, der häßlicheren Leidenſchaft, der eingefleiſchten Gewöhnung in der Muſik möglich ſind.

2. Dieſe ganze Frage führt unmittelbar zu der über das Komiſche, denn je ſchärfer die Eigenheiten und die naturwahren Züge, deſto mehr gehen ſie in das Häßliche über, von dem es ſich nun fragt, ob und wie weit es äſthetiſch auflösbar ſei. Der eine Weg dieſer Auflöſung iſt der des Erhabenen. Eine Kraft mag ungeſtalt ſein und in ihren Wirkungen Schönheit zerſtören: wenn nur dieſe Wirkungen furchtbar ſind, ſo gelangt das Häßliche nicht zum Scheine ſelbſtändiger Fixirung, wie in dem entgegengeſetzten Prozeſſe des Komiſchen, wo das Endliche ſein Recht zurückfordert und in vollem Eigenſinn ſich ſelbſt als das Ganze ſetzt. Auch iſt das Erhabene ebendarum, weil hier das Endliche vor einer Uebermacht, die irgendwie ſtets Trägerin der Idee iſt, verſchwindet, für Sinne und Verſtand dunkel, und ſo unterliegt es keinem Zweifel, daß die Muſik, die ihrer ätheriſchen Natur nach auch den entfernten Schein eines für ſich fixirten Häßlichen nicht dulden kann und die im Elemente des dunkeln Gefühls lebt, dieſer Grundform des Schönen im vollſten Sinne mächtig iſt; ihre Mittel ſind unerſchöpflich, eine Kraftfülle, die mehr oder minder zugleich ſittliche Macht iſt und ſich bis zu einem Ausdrucke ſteigern kann, als vernähmen wir die Donner und den Poſaunenſchall des jüngſten Gerichts, in ihrer Herrlichkeit und ihren Schrecken einherwogen und hervorbrechen zu laſſen. Was nun aber das Komiſche betrifft, ſo iſt das Häßliche hier nothwendig einſchneidender und ſcheint ſich mehr als ſolches zu fixiren; es macht ſich breit als gälte es poſitiv, weil hier das Endliche in all ſeiner Kleinheit und Laune ſein Recht zurückfordert, und der plötzliche Anprall, der lapsus in der nun eintretenden Bewegung iſt ebenfalls zunächſt immer ein Mißton, ein ſchneidend Häßliches. Dieſer Umſchlag beſteht in einer plötzlichen Beleuchtung, der ein anſcheinend Erhabenes vernichtet, indem er es für die Sinne und den Verſtand deutlich macht; das Komiſche fordert alſo Anſchauung und Reflexion, fällt hiemit ganz in das Gebiet des hellen Bewußtſeins. Die tiefere Bedeutung des ganzen Acts aber haben wir in der Idee des ſtets bewegten Ineinander des Endlichen und Unendlichen gefunden, welche ſchließlich zu dem Begriffe der reinen Freiheit der Subjectivität führte, die ſich als die Macht weiß, jedes Erhabene als ein dem Subject Fremdes jederzeit zerſtören zu dürfen, weil

ſie es jederzeit als ihr Eigenes und Inneres herſtellt. In dieſer Tiefe ſeiner Bedeutung ſetzt das Komiſche noch entſchiedener den ganz wachen, ſicheren Geiſt voraus, der das dunkle Gefühl hinter ſich hat. Wie ſoll nun eine Kunſt dieſen Vorgang darſtellen können, die ſo körperlos ideal iſt, die keine Objecte aufzuzeigen vermag und darum auch nichts weiß von dem ſelbſtbewußten freien Ich und den höchſten Gegenſätzen, welche dieſes klar einander gegenüberſtellt? Und doch hat die Sache eine andere Seite. Der komiſche Vorgang iſt recht im engſten Sinne des Worts eine Bewegung; die Stoffe, um die es ſich handelt, werden gleichgültig, der plötzliche Contraſt, das Ineinander im Contraſt iſt Alles; das Subjective am Vorgang aber iſt ſo ganz Stimmung, daß das Subject bis zur Unmittelbarkeit der phyſiologiſchen Schüttlung überwältigt wird. Wir haben daher offenbar auch hier eine Amphibolie, die ſich in dem Satz ausdrückt: die Muſik vermag das Subjective am Komiſchen, richtiger, das Subjective am Subjectiven des Komiſchen (denn ſubjectiv iſt der ganze Vorgang, auch in Anſchauung und Denken, das Subjective am Subjectiven iſt die bloße Stimmungsſeite) auszudrücken, und wie ſie überhaupt eine Ahnung des Objects erweckt, ſo wird ſie dieß auch hier vermögen. Den erſten Theil dieſes Satzes hat F. Hand klar ausgeſprochen (Aeſth. d. Tonkunſt I. Th. §. 79). Man kann nun ſtreiten, ob dieß dann eigentlich Komiſches ſei, und das iſt eben die Amphibolie. Durch welche Mittel die Muſik das Komiſche in dieſer Beſchränkung ausdrücke, darüber iſt kein Zweifel: daſſelbe iſt ja weſentlich widerſprechende Bewegung, in welcher die ſcheinbar anſteigende Linie plötzlich durch eine andere abgeriſſen, über den Riß hinüberwirkt und umgekehrt die abreißende Linie zurückwirkt; es ſind alſo Sprünge, es ſind unvermittelte Uebergänge jeder Art, wodurch die Geſetze der Conſonanz und der quantitativ-rhythmiſchen Ordnung wie durch plötzliche Willkühr aufgehoben werden und doch ſo, daß die Nöthigung entſteht, das Widerſprechende in Eins zuſammenzufaſſen. Es iſt aber klar, daß der Boden ſehr gefährlich iſt, indem es durchaus nahe liegt, ſtatt komiſcher Muſik eine Komik gegen alle Muſik hervorzubringen, ſo daß nicht innerhalb der muſikaliſchen Stimmung gelacht wird, ſondern außerhalb derſelben über die Sünde gegen ihre künſtleriſchen Geſetze. Dann iſt die Muſik mehr Urſache, daß Andere witzig werden, als ſelbſt witzig. Ein anderes Mittel iſt die Tonmalerei. Wir haben es dem ſpeziellen Theil der Lehre von der Muſik vorbehalten, die Frage aufzuführen, ob oder wie weit die Muſik malen darf. Daß ſie im Großen und Ganzen zu verneinen iſt, folgt ſtreng aus der Begriffsbeſtimmung der Objectloſigkeit des Gefühls. Allein die ſtrengen Grundbegriffe ſind überall nicht bis an ihre äußerſten Grenzen rigoriſtiſch durchzuführen, wenn man nicht die lebendige Wirklichkeit zerſtören will, und ſo wird man die Tonmalerei wenigſtens im Komiſchen, wie die Parabaſe in der alten Komödie, ſich gefallen laſſen

müſſen, wenn ſie in ihren Schranken bleibt. — Es fragt ſich nun, ob nicht die ganze Betrachtung ſich anders ſtelle, wenn von der begleitenden Muſik die Rede iſt, denn hier zeigt der Text den komiſchen Vorgang für Anſchauung und Verſtand auf und erhellt ihn dem tieferen Bewußtſein. Allein in Wahrheit wird ja in dieſem Verhältniſſe die Natur der Muſik nicht verändert; nimmt man den Text weg, ſo wird man auch im Komiſchen nie ſagen können, daß die Muſik gerade dieß Object ausdrücke, ſondern es bleibt nur die komiſche Stimmung an ſich übrig, die ſie auch ohne Text ausdrücken kann. Wie das Gefühl überhaupt durch das begleitende Bewußtſein bereichert wird, ſo allerdings auch hier: unendlich komiſche Motive wären von der Muſik nicht erfunden ohne Text, aber dieſe Bereicherung iſt nur eine Bereicherung innerhalb der aufgezeigten Grenzen. Klar iſt, daß die Muſik in dieſer Verbindung, da ſie den höchſten Werth darauf legen muß, daß ſie durch das Anſchauliche unterſtützt werde, namentlich Motive der burlesk komiſchen Stimmung gewinnt, denn die Burleske iſt weſentlich das anſchaulich Komiſche im engeren Sinne des Worts. Allein hier iſt ſie auch der Verſuchung ausgeſetzt, in das Gemeine der ungemiſchten Luſt zu verfallen, das wir in §. 751, a. verworfen haben. Der wahren Natur der Muſik entſpricht die Tiefe des Humors in ſeiner wunderbaren Miſchung von Luſt und Unluſt, ſeiner lächelnden Wehmuth. Und es fragt ſich, ob nicht die ſelbſtändige Muſik dieſe höchſte Form des Komiſchen reiner zu entwickeln vermöge, als die begleitende.

§. 766.

Im Syſtem der Künſte ſteht die Muſik in einer Beziehung tiefer Ver- 1.
wandtſchaft bei tiefem Unterſchiede mit der Baukunſt. Wie dieſe iſt ſie eine Kunſt der reinen Verhältniſſe, weſentlich meſſend, zählend; ebendaher fällt auch bei ihr Erfindung und Ausführung auseinander; in derſelben Stellung wie die Architektur als vorbereitende Urform vor die bildende Kunſt, tritt ſie vor die Dichtkunſt, in tieferer Bedeutung aber erſcheint ſie als die mittlere Halle zwiſchen der bildenden Kunſt und der Poeſie, worin der Geiſt von der Zerſtreuung im Räumlichen zu einer Wiederherſtellung deſſelben in neuem Sinne ſich ſammelt. Dem Zeitverhältniß nach iſt ſie zwar die früheſte Kunſt, zu ihrer wahren Geſtalt a.
aber kann ſie nur im Boden einer reifen und ſpäten Bildung gedeihen.

1. Die eigenthümliche Wahlverwandtſchaft zwiſchen Baukunſt und Muſik haben wir ſchon in der Frage über die Anordnung der Künſte angedeutet und die daraus entſpringenden, obwohl für uns nicht entſcheidenden Gründe für eine andere Anordnung des Ganzen der Künſte berührt (§. 542, Anm.), wir haben bei der Baukunſt ſelbſt bereits auf die Muſik hinübergewieſen, als wir zeigten, wie ſie nur durch den Rhythmus der Verhältniſſe wirke,

und das bekannte Wort Fr. Schlegel's angeführt, ſie ſei eine gefrorne Muſik (§. 557, Anm. 1.) Nicht ſcheint die Natur zweier Künſte entgegengeſetzter, als die der Baukunſt und Tonkunſt: dort die ſpröde, bewegungsloſe, ſchwere Materie, in ihrer Schwere geltend, die unorganiſche Natur, der Raum, hier der körperloſe Ton, der nur Leben und Bewegung iſt, die Zeit, das fühlende Herz, dort die objectivſte unter den objectiven Künſten, hier die ſchlechthin ſubjective Kunſt. Das Merkwürdige iſt die innige Verwandtſchaft gerade bei der Härte dieſes Unterſchieds. Dieſelbe liegt nun vor Allem in dem Charakter der Allgemeinheit, der beide Künſte von allen andern als ſolchen unterſcheidet, welche eine geſchloſſene Lebensgeſtalt, ein Inneres mit ſeinem individuellen Körper geben, wogegen jene nur ein allgemeines Medium durch das Netz abſtracter Ordnungen durchziehen. Da die feſte Geſtaltung im Sichtbaren oder innerlich Vorgeſtellten den Aether des Allgemeinen in einzelne, abgegrenzte Welten zerſprengt, ſo ſind Baukunſt und Muſik, wie wir es von der letzteren ſchon in §. 764 ausgeſprochen haben, in gewiſſem Sinn Künſte des Ideals im engeren Sinne des Worts, des reinen Aufſchwungs an ſich, der Idee, die noch nicht in die Gegenſätze des Lebens ſich verſenkt. In dieſem Sinne ſtellt Solger beide Künſte ſymmetriſch neben die Plaſtik und Malerei: die Baukunſt tritt neben jene, die Muſik neben dieſe, wie eine noch körperloſe Seele neben ihre körperliche Verdichtung. Wir werden darauf zurückkommen, eine Seite dieſer Auffaſſung beibehalten, die andere verändern und weſentlich ergänzen. Die Natur der reinen Allgemeinheit in dieſen Künſten liegt nun näher darin, daß ſie Künſte der bloßen Stimmung ſind: Künſte des Ideals in dem Sinn, daß ſie die ideale Stimmung überhaupt darſtellen. Es iſt gezeigt worden, wie die Baukunſt von dem Inhalt, der ihr Inneres in concreter Form erfüllen ſoll, die Stimmungsſeite ablöst und ſymboliſch andeutend für ſich darſtellt; iſt ſie dadurch, daß ſie die Stimmung in der harten Materie kryſtalliſirt, gefrorne Muſik, ſo kann man die Muſik, welche dieſes Band löst, aufgethaute Baukunſt nennen. Schlagend zeigt ſich die Verwandtſchaft in den verſchiedenen Seiten des Syſtems der Kunſtformen: das Quantitative als Takt offenbart ſich analog in dem regelmäßig Wiederkehrenden der Säulenabſtände, der theilenden Einrahmung durch umſäumende Glieder, das Qualitative, Höhe und Tiefe und die Bewegung der Melodie, in den auf Grundlage feſter Geſetze frei wechſelnden Unterſchieden der architektoniſchen Erſtreckungen nach Höhe, Breite, Länge, der Rhythmus der Compoſition in der Anordnung dieſer Verhältniſſe zu den großen Gegenſätzen der ſtructiven Hauptglieder und ihrer Verbindung; die Harmonie als gleichzeitiges Ertönen verſchiedener Stimmen und Melodieen ſieht man klar ſich ausbilden, wo der einfache antike Bau zur organiſch geeinigten Gruppe wird im mehrſchiffigen, kreuzförmigen Bau, deſſen Wölbungen als reichere Accorde die reicher gegliederte Mannigfaltigkeit zu-

ſammenfaſſen. Dieſe Analogieen ließen ſich leicht vermehren, allein man darf nun nicht überſehen, wie der tiefe Unterſchied der Grundform beider Künſte ſich gerade auch in der Seite der Verwandtſchaft ſelbſt geltend macht: die Muſik als Kunſt der fühlenden Subjectivität verhält ſich zur Baukunſt wie eine unendliche zu einer armen Welt; jene in ihrer höchſten, monumentalen Thätigkeit gibt zwar immer eine Ahnung des Abſoluten als der weltbauenden Kraft, aber nur ſparſam kann ſie dieß Grundgefühl in unterſchiedene Stimmungstöne auseinanderlegen, die ganze Geſchichte der Baukunſt befaßt ſich in wenigen Hauptmodificationen; die Muſik erregt, wie wir geſehen, auch eine Ahnung des Sichtbaren und weltbauender, räumlich ordnender Weltkräfte, aber nur, um über dieſe Ahnung fortzuführen zu der höchſt concreten Einheit alles Lebens in der geiſtigen Unendlichkeit des menſchlichen Innern, das in der warmen Gegenwart ſeiner vertiefſten Innigkeit nur eine ferne Reminiſcenz der Planetenbauenden Urthätigkeit der Weltkraft bewahrt. Allerdings wird die Vorſtellung eines idealen Weltbaus in der Baukunſt zugleich dunkel ſymboliſches Bild eines idealen Baues der menſchlichen Geſellſchaft. Dieß ethiſch politiſche Element wirkt in die Muſik entfernter herein, als in die Architektur; die muſikaliſchen Genien als Repräſentanten ihrer Zeit nach der politiſch geſchichtlichen Seite zu betrachten, hat etwas Schwieriges und verführt leicht zu geſuchtem Symboliſiren. Die Muſik aber iſt überhaupt auch an ſich nicht mehr ſymboliſch wie die Baukunſt; die Kunſtform der Tonwelt ſpricht das Innere unmittelbar und direct aus: ein neuer Beweis dafür, wie weſentlich es iſt, die Schwingungsverhältniſſe als im Innern des Gefühlslebens angelegt zu betrachten und dieſer dunkeln Quelle nachzuſpüren. Wenn aber die Tonkunſt weniger nach dem Weltgeſchichtlichen hinweiſt, ſo entfaltet ſie dagegen das ſubjective Leben als rein Menſchliches in einer Unendlichkeit des Reichthums, welcher der Baukunſt ganz verſchloſſen iſt. Und daraus folgt dann, daß ſie in dem Architekturähnlichen Rahmen ihrer mathematiſchen Grundlagen einen ſchlechthin weiteren Spielraum hat; ſie kennt ſo, wie die Baukunſt, kein Geſetz der Regelmäßigkeit und Symmetrie; entſpricht z. B. der Takt den Säulenabſtänden, ſo wogt ja zwiſchen ſeinen Einſchnitten die Melodie frei in unendlichem Wechſel der zwiſchen ſie eingegrenzten Töne, während in der Baukunſt um die Säulenaren, welche eigentlich die Takt-Theilung darſtellen, die äſthetiſche Form zwar als Säule ſich anſammelt, aber in gleicher Wiederholung und mit leeren Zwiſchenräumen. Sucht man die Symmetrie in den parallel ſich entſprechenden Wiederholungen gewiſſer Sätze in der muſikaliſchen Compoſition, ſo ſind ſich doch dieſe niemals abſtract gleich, ſondern unterſcheiden ſich wie Frage und Antwort, Einfaches und reich Entwickeltes, Sehnſucht und Befriedigung u. ſ. w. Kurz hier ſchwebt ein freier Geiſt zwiſchen den gleichen Ordnungen der Markſteine hin, dort ſind

die Markſteine die Sache ſelbſt und es gilt nur, ihre ſtrengen Maſſen aus der groben Kernform zur Schönheit umzubilden. — Noch aber iſt ein weiteres weſentliches Moment der Verwandtſchaft hervorzuheben: das Auseinanderfallen der künſtleriſchen Schöpfung und der Ausführung. Sie hat ihren Grund ebenfalls in der mathematiſchen Natur der Kunſtformen: wo immer das Ausdrucksmittel ein ſolches iſt, das weſentlich gemeſſen und gezählt wird, da legt der Künſtler ſein inneres Bild zunächſt nur in einem abſtracten Schema nieder; in der Muſik mußte für dieſen Zweck ein beſonderes Zeichenſyſtem erfunden werden; was der Componiſt in dieſem ſymboliſchen Alphabet niederſchreibt, entſpricht dem Riß in der Baukunſt, und dort wie hier kann nach dieſem Schema das Kunſtwerk von dem, der es nimmermehr erfunden hätte, aber die Technik erlernt hat, ausgeführt werden, weil das ideal Gemeſſene, Gezählte in der Anordnung einer Maſſe, dem Anſchlagen von Inſtrumenten nur nachzumeſſen, nachzuzählen hat. Der Unterſchied tritt freilich auch hier wieder hervor, indem der muſikaliſche Erfinder nicht wegen der Gröbe des Kampfs mit einem maſſenhaften Material auf die eigene Ausführung verzichten muß wie der Baukünſtler, ſondern auch nur darum ſeine Erfindung zunächſt in einem bloßen Zeichengerüſte abbildet, weil ſie ja dem Elemente der Zeit angehört, unbeſtimmt oft zum Leben gelangen ſoll und ihren bleibenden Beſtand eben blos in der Zeichenſchrift hat. Der Erfinder muß natürlich auch Executor ſein können, oft exequirt haben, er exequirt probweiſe auch im Componiren, aber ein Virtuos braucht er nicht zu ſein. Ein weiterer, tieferer Unterſchied iſt nun aber das, daß in der Muſik eine blos mechaniſche Ausführung des Grundriſſes bis auf einen gewiſſen Grad (denn ganz ohne Seele kann der Menſch nichts thun und die buchſtäblich mechaniſche Muſik der Drehorgel, Spieluhr u. ſ. w. iſt keine) zwar möglich iſt, daß aber die ächte Ausführung eine lebendige Reproduction durch die eigene Empfindung ſein muß, die nun ſogar das Kunſtwerk durch verſchiedene Arten und Grade des Ausdrucks weiter individualiſirt; wogegen die ausführenden Kräfte in der Baukunſt rein mechaniſch verfahren und ſelbſt das unmittelbar wärmer Gefühlte des Ornaments ſo vorgezeichnet iſt, daß kein noch ſo inniges Gefühl des Arbeiters davon oder dazu thun darf. — Erwägen wir nun die Unendlichkeit der neuen Welt, welche durch die Muſik in der Kunſt aufgegangen iſt, ſo können wir ſie nicht wie Solger als die abſtractere, geiſtig durchſichtigere Schweſter neben die Malerei ſtellen, ſondern müſſen ſie als den brütenden Schooß betrachten, woraus die geiſtigſte Kunſt, die Poeſie, geboren wird. Es verſteht ſich, daß das nicht heißen ſoll, der Dichter müſſe vorher Muſiker ſein, ſondern nur begriffsmäßige Bedeutung hat, die ſich jedoch real allerdings darin bewährt, daß nichts poetiſch heißen kann, was nicht vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen macht und im Gemüthe des

Dichters unmittelbar mit dem anklingenden entſprechenden Sprachrhythmus aufgeht. Darauf kommen wir zurück. So ſteht die Muſik als Vorhalle vor der Dichtkunſt wie die Baukunſt vor den beiden andern bildenden Künſten. Allein ſie hat zugleich die tiefſte Beziehung rückwärts zu dieſer ganzen Gruppe der objectiven Künſte: dieſe klingen in ihr aus, der Stimmungsathem, der ſich in der Baukunſt kryſtalliſirt hat, in Plaſtik und Malerei als warmer Lebenshauch aus der organiſchen Geſtalt und den elementariſchen Medien uns entgegenkommt, aber immer ſich nicht befreien kann von ſeiner räumlichen Feſſlung, hat Luft bekommen und ſtrömt frei aus. Erſcheint ſo von der einen Seite das Räumliche als eine Feſſlung, ſo iſt es gegenüber der idealen innigen Einfachheit des Gefühls ebenſoſehr Zerſtreuung. Von ihr ſammelt ſich der Geiſt in der Kunſt der empfindenden Phantaſie, geht in ſich, beſinnt ſich auf ſeine Tiefen und dieſe Sammlung iſt zugleich eben die Vorbereitung auf eine neue Form, worin die räumliche Welt raumlos, die ſichtbare innerlich geſchaut, daher unzerſtreut, geiſtig zuſammengehalten und bereichert mit unendlichem neuem Inhalt ſich wieder entfalten ſoll. Nun erſcheint alſo die Muſik als die mittlere Halle im großen Geſammtbau der Künſte, die Halle der innern Sammlung, welche ebenſoſehr die Zuſammenziehung eines Ausgebreiteten als der Keim einer neuen Ausbreitung iſt, und in dieſer ihrer Stellung drückt ſich eben das Weſen des Gefühls aus, wie wir es in der obigen Grundlegung beſtimmt haben: als die lebendige Mitte des Geiſteslebens.

2. Es gehört noch zur Betrachtung der allgemeinen Grundzüge der Muſik, daß ihr zeitliches Vor oder Nach im Verhältniß zu den andern Künſten in's Auge gefaßt wird. Auch hier ſtoßen wir auf eine Zweiſeitigkeit des Begriffs. Das Gefühl als die weſentlich ſubjective Geiſtesform iſt zugleich die im vollſten Sinn unmittelbare; ſo findet es auch ſein Ausdrucksmittel auf dem Wege des Inſtincts und gibt ihm ohne langen Kampf mit ſprödem Materiale, alſo vor aller eigentlichen Schule den Grad von Ausbildung, der nöthig iſt, um ſeine einfacheren Bewegungen ihm anzuvertrauen. Dieß iſt nun jene naive Kunſt, jene Kunſt vor der Kunſt vergl. §. 519, 2., wo auch bereits geſagt iſt, daß es eine ſolche eigentlich nur in der Poeſie und Muſik geben könne; genauer: in der unmittelbaren Verbindung beider, dem Volksliede; die Inſtrumentalmuſik begleitet es, bleibt aber auf dieſer Stufe der bloßen Naturkunſt dürftiger, als der Geſang, weil das Material hier nicht das unmittelbar dem Fühlenden ſelbſt eigene Werkzeug iſt, ſondern als gegenſtändlicher Stoff den längeren Kampf, daher Kunſtübung, Schule ſchon urſprünglich fordert. Allein die Unmittelbarkeit des Gefühls beſteht weſentlich in einer Auslöſchung vorausgeſetzter Vermittlungen; es iſt einfach, aber ſeine Einfachheit eine gefüllte, und in Wahrheit erreicht es ſein volles Leben erſt, wenn es eine ganze Welt von

Vermittlungen hinter ſich hat; nur der Menſch, der viel erfahren, von einer mannigfaltigen, vielſeitig getheilten Welt vielſeitig erregt, durch tauſendfältigen Stoß auf das Object tiefer in ſich gewieſen worden iſt, faßt ſich der Welt gegenüber in gedrängter Innigkeit als Subject zuſammen und nimmt ebenſo die Welt in ſich herein, wird eine Welt. Die im engeren Sinne des Wortes einfachen Grund-Empfindungen des Menſchen, deſſen Bildung noch Naturbildung iſt, enthalten wohl auch die Ahnung des Weltganzen, wie es in das Herz des Menſchen eingegangen, aber unentwickelt, tief und friſch, aber beſchränkt und arm. Selbſt wo beziehungsweiſe ein großes Stück Geſchichte und Erfahrung durchlaufen iſt, wo die Muſik längſt eine Kunſtübung hat, der tiefere Bruch aber, durch den der Geiſt ſich in ſeine Subjectivität zurücknimmt, noch nicht erfolgt iſt, wird dieſe Kunſt in einem Zuſtande bleiben, der jenem der Malerei entſpricht, wie in §. 716 geſchildert iſt: ſie wird gewiſſe Momente, die ſpezifiſch zu ihrem wahren Weſen gehören, nicht zur Ausbildung bringen. Daher iſt die Muſik zwar die früheſte, ebenſo ſehr aber, und dieß vielmehr iſt das Wahre, eine ſehr ſpäte, durchaus moderne Kunſt.

β. Die einzelnen Momente.

§. 767.

1. Die Betrachtung der einzelnen Momente des Weſens der Muſik führt zunächſt zur Erörterung des dieſer Kunſt eigenthümlichen, die muſikaliſche Compoſition bedingenden *Materials*. Von einem Material im gewöhnlichen Sinne des Worts, von äußern und in der Natur bereits daliegenden Stoffen und ſtofflichen Mitteln, wie die bildenden Künſte ſie haben, weiß die Muſik nichts mehr, da in ihr die äußere Objectivirung der Gebilde der Phantaſie mittelſt techniſcher Verarbeitung gegebener Elemente der Körperwelt aufgehört
2. hat. Wie das Material, *in* welchem die Muſik arbeitet, nur noch der innere ideale Raum der Phantaſie des Zuhörers iſt, der ſie ihre Gebilde vorführt, ſo
3. iſt auch das Material, *mit* welchem ſie dieſelben erſchafft, nur noch das zwar der Materie entlockte und durch Qualität und Structur materieller Körper bedingte, aber für ſich immaterielle und erſt durch die eigene Thätigkeit des Menſchen hervorgebrachte und künſtleriſch geſtaltete Element des Tons. Die bildenden Künſte finden ihr Material vor; die Muſik ſchafft es ſich ſelbſt, indem ſowohl die Erzeugung der Töne, als ihre Ordnung und Verknüpfung, durch welche ſie ſich dazu eignen, ein brauchbares Material für die Compoſition abzugeben, das eigene Werk der muſikaliſchen Phantaſie iſt.

1. Die Lehre vom Material iſt bei der Muſik von größerer Wichtigkeit als bei den bildenden Künſten. Die letztern brauchen ihr Material nur als Stoff, an deſſen Qualität ſie weit weniger gebunden ſind als die Muſik, ſie drücken daher ihrem Stoffe mit freiem Belieben Formen und Geſtalten auf, die anderwärts her, aus der Phantaſie oder aus der äußern Natur (dem Naturſchönen) genommen ſind; nur die Malerei hat bereits an den Farben ein Stoffelement von ſpezifiſch beſtimmter Eigenthümlichkeit, das ſie nicht mit Willkür modificiren, ſondern nur verſchiedenartig benützen und verarbeiten kann. In der Muſik dagegen beſteht das ganze künſtleriſche Verfahren in nichts Anderem als in verſchiedenen Combinationen des „Tonmaterials." Die Muſik trägt nicht ſo wie Plaſtik und Malerei anderwärts her genommene Geſtalten auf einen gegen dieſelben indifferenten Stoff über, ſie errichtet nicht, wie die Architektur, aus unorganiſchen, formloſen Maſſen ein Gebäude, deſſen Geſtalt von der Phantaſie ganz ſelbſtändig, wenn auch immerhin mit Rückſicht auf die Beſchaffenheit des Materials, conſtruirt iſt, ſie kann nicht objectiv bilden, nicht Geſtalten in eigentlichem Sinne ſchaffen, ſie kann nur das Tonmaterial in Bewegung ſetzen, nur Tonverknüpfungen verſchiedener Art hervorbringen; ihre Gebilde ſind blos Reihen und Gewebe von Klängen, die nie zu plaſtiſcher Objectivität und Individualität gelangen, und bei deren Hervorbringung ſie ſchlechthin gebunden iſt an die Qualität des Materials ſelbſt, deſſen ſie ſich bedient, d. h. an eine Reihe von Verhältniſſen der Intervalle, der Accorde, des Wohl- und Mißklangs, welche in der natürlichen Gehörorganiſation ihre Grundlage haben und daher der künſtleriſchen Thätigkeit mit unabänderlicher Naturnothwendigkeit gegenüberſtehen; das Material der Muſik iſt nicht ein indifferentes, formloſes, ſondern es hat ſchon in ſich ſelbſt eine Geſetzmäßigkeit, eine Mannigfaltigkeit feſter, charakteriſtiſcher Formen und Verhältniſſe, welche zwar unendlich viele und verſchiedene Toncombinationen zulaſſen und in dieſer Beziehung der Compoſition den freiſten Spielraum gewähren, aber ihr doch vorausgehen als gegebene Elemente, deren ſie ſich überall bedienen muß. Wie die maleriſche Compoſition die natürlichen Farbencharaktere und Farbenverhältniſſe einfach aus der Natur aufzunehmen hat, ſo die muſikaliſche die natürlichen Tonverhältniſſe, ſie fußt überall auf ihnen, ſie kann nur durch ſie wirken; in der rhythmiſchen Gliederung der Töne iſt ſie frei, aber in der Verbindung der Töne ſelber nicht. Die muſikaliſche Compoſition iſt blos eine mannigfaltige praktiſche Anwendung der in der Natur vorausgegebenen verſchiedenartigen Beziehungen der Töne zu einander, und die Kenntniß dieſer Beziehungen, die Kenntniß der natürlichen Beſchaffenheit und Eigenthümlichkeit des Tonmaterials iſt daher eine weſentliche Vorausſetzung für das Begreifen des Weſens der Compoſition ſelbſt, noch weit mehr als es die Kenntniß der Farben für das Begreifen der Malerei, die

in der Hauptſache, in der Zeichnung vom Material frei iſt, irgend ſein kann. — Allein dieſem Satze, daß in der Muſik „das Material die Compoſition bedingt," ſteht ebenſo auch der andere, ſcheinbar widerſprechende gegenüber, daß nämlich das Tonmaterial durch die muſikaliſche Phantaſie bedingt iſt, daß es durch ſie erſt zu Tage gefördert und für die Zwecke der Compoſition zubereitet, organiſirt, künſtleriſch geſtaltet werden muß. Das Material der Muſik iſt nicht ein einfach empiriſch gegebenes, wie bei den bildenden Künſten, denen es der Hauptſache nach bereits zur Hand iſt, wenn ſie ihr Werk beginnen; es iſt nur da als ein in der Natur angelegtes, aus ihr heraus zu entwickelndes, nicht aber als fertiges; es iſt ſelbſt Kunſtproduct, es iſt ein Erzeugniß der muſikaliſchen Phantaſie, die an Körpern und körperlichen Organen die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr wird und durch dieſe Wahrnehmung angeregt, die Töne und deren Verbindungen, auf welchen die Muſik beruht, ſelbſt erſt hervorbringt, ordnet und ausbildet. Daher namentlich die eigenthümliche Erſcheinung, daß das muſikaliſche Material nach Umfang und Beſchaffenheit weſentlich abhängt von dem Standpunct der Ausbildung, auf welchem die muſikaliſche Phantaſie ſelbſt angekommen iſt; wie die ausgebildetere Malerei ſelbſt neue Farbſtoffe ſucht, um den künſtleriſchen Bedürfniſſen und Anforderungen, die auf höhern Bildungsſtufen entſtehen, Genüge zu thun, ſo und zwar in noch weit höherem Maaß iſt es auch bei der Muſik; es gibt Zeiten und Völker, bei denen ein großer Theil deſſen, was wir Tonmaterial nennen, ganz unbekannt oder doch ungenützt blieb, und daher auch die Ausbildung nicht erhielt, deren es an ſich fähig iſt (Tongeſchlechter, Harmonie, rhythmiſche Formen u. ſ. w.). Das Tonmaterial muß, ehe es wirklich Material für die Kunſt werden kann, eine Reihe von Geſtaltungen durchlaufen, die ſich keineswegs gleich von ſelbſt verſtehen; daſſelbe iſt empiriſch zunächſt blos gegeben als eine noch ganz unbeſtimmte, ungeordnete, innerhalb ihrer ſelbſt beziehungsloſe Mannigfaltigkeit einer Maſſe von Einzeltönen und Klängen, mittelſt welchen noch kein Kunſtwerk von ſchöner Form oder von beſtimmtem Inhalt und Charakter zu Stande zu bringen wäre; dieſer chaotiſchen Elementargeſtalt muß es entkleidet und zu einem geordneten, bildſamen Tonſyſtem erhoben werden; es muß z. B. Klarheit und Gefälligkeit der Tonfolge hergeſtellt, es müſſen die charakteriſtiſchen Tonunterſchiede und Tonverhältniſſe, ohne die das Tonmaterial keine Möglichkeit mannigfaltiger Combinationen und concreter Bildungen darböte, z. B. die Unterſchiede höherer und niederer Tongebiete, die Eigenthümlichkeiten der Intervalle, die harmoniſchen Verhältniſſe zu Tage gefördert, es muß endlich auch rhythmiſche Ordnung und Gliederung hinzugebracht ſein; dann erſt iſt das Material vollſtändig da und vollkommen brauchbar. Dieß Alles, wie namentlich die Intervall- und Harmonieverhältniſſe, iſt wohl von Natur

begründet und präformirt im Weſen des Gehörs und des Gefühls, aber es iſt damit noch nicht nothwendig auch im Bewußtſein da, es muß und mußte Alles erſt allmälig durch jene Thätigkeit der muſikaliſchen Phantaſie entdeckt, herausentwickelt und im Einzelnen näher beſtimmt werden. Auch iſt dieſe der Compoſition vorausgehende künſtleriſche Geſtaltung des Tonmaterials gar nicht ſo klar in der Natur vorgezeichnet, daß ſie ſich für die muſikaliſche Phantaſie ganz von ſelbſt, mit aller Sicherheit und Vollſtändigkeit ergäbe. Die verſchiedenen Tonſyſteme verſchiedener Zeiten und Völker zeigen, wie unſicher Alles wird, ſobald es ſich um das Speziellere, um den Umfang der Tonreihe, um die normale Größe der Tondiſtanzen, um Tongeſchlechter und Tonarten handelt; Harmonie und (jetziger) Rhythmus ſind großentheils eine Erfindung von ziemlich ſpätem Urſprung; natürlich iſt Alles, aber nicht Alles iſt ſchon von der Natur empiriſch an die Hand gegeben und nicht Alles von ihr ſchon ſo feſt beſtimmt, daß nicht in einzelnen Puncten abweichende Vorſtellungen ſich bilden könnten, oder wenigſtens die naturgemäße Begründung von Dieſem oder Jenem (z. B. von unſerer Durtonleiter) nicht hie und da ſchwierig nachzuweiſen wäre. Aus dieſem ſchwebenden, unſichern Charakter der ſpeziellern Geſtaltung und Gliederung des Tonmaterials entſteht für die muſikaliſche Aeſthetik die Aufgabe, nicht nur die Beſchaffenheit des Tonmaterials, wie ſie ſich im Verlauf der Zeiten gebildet hat, und ihre Bedeutung für die Compoſition zu analyſiren, ſondern auch der Begründung, welche ſie im Weſen des Gehörs und des Gefühls hat, nachzugehen, die akuſtiſchen und pſychologiſch äſthetiſchen Geſetze, auf denen Alles beruht, zu erforſchen und ſo eine aus der Natur geſchöpfte Theorie des Tonmaterials zu gewinnen.

2. Der §. berührt auch die Frage nach dem Material im zweiten Sinne des Worts (vergl. §. 660) oder nach dem Medium, durch welches die Muſik ihre Gebilde zur ſubjectiven Anſchauung bringt, ſie hörbar, vernehmlich macht. Auch hier fällt alles Aeußere im Begriff des Materials weg; das Material, in welchem die Muſik arbeitet, iſt die Phantaſie des Zuhörers ſelbſt, welcher der Componiſt ſein Werk unmittelbar vor- oder „aufführt," indem er es mit den Mitteln, die er für daſſelbe gewählt, mit natürlichen oder künſtlichen Muſikorganen, ertönen läßt. Durch die Aufführung, durch die Umſetzung des von der Phantaſie des Künſtlers zunächſt blos gedachten Tones in wirklichen Ton, fließt derſelbe unmittelbar über in die nachbildende Phantaſie des Hörers; der Ton geht, nur flüchtig durch Stimmen oder Inſtrumente für den Moment fixirt, von der einen Phantaſie hinüber in die andere, ohne daß ein äußeres Medium zwiſchen beide hineinträte. Auch hiemit trennt ſich die Muſik vollſtändig von den bildenden Künſten und tritt auf Eine Seite mit der Poeſie, die gleichfalls nur für die Phantaſie arbeitet; das muſikaliſche Kunſtwerk gewinnt (§. 763) nur momentan

ſubjective Exiſtenz im Geiſte deſſen, der es vernimmt; die hörende Phantaſie muß ihm entgegenkommen, damit es zu realer Exiſtenz außer dem Geiſte des Künſtlers gelange. Dieſes Entgegenkommen iſt zunächſt ein Verhältniß der reinen Paſſivität, der ſchlechthinigen Empfänglichkeit; die hörende Phantaſie bekommt das Tonwerk nicht in einem Moment als Ganzes, als Fertiges, das man überblicken, wieder bei Seite ſtellen, abermals beſchauen kann und ſo fort, ſondern ſie bekommt es nur als ſucceſſiv ſich entfaltende Reihe von Tonbewegungen, denen ſie continuirlich folgen, deren Vernehmung ſie ſich ganz und unbedingt hingeben muß, nicht nur um nichts Einzelnes, kein Glied der Reihe, ſondern namentlich um den innern Zuſammenhang ſich nicht entgehen zu laſſen, der die einzelnen Glieder überall unter ſich und mit dem Ganzen des „Tongewebes“ verflicht. Dieſe Paſſivität der Hingabe an das Tonwerk wird zwar vermindert durch die Fixirung der Töne in der Notenſchrift, welche ein freieres Ueberſchauen des Ganzen ermöglicht; aber das wahre, den rechten Eindruck gebende Verhalten iſt dieſes Tonleſen nicht, das Tonwerk kommt hiebei nie ganz zu derjenigen Exiſtenz in der Phantaſie des (jetzt zum Leſer gewordenen) Hörers, die es eigentlich haben ſoll und will; das Tempo, die verſchiedene Betonung und Tonſtärke einzelner Stellen, der Fluß des Ganzen und der Theile, der lebendige Zuſammenhang an jedem einzelnen Punkte, dieß Alles geht dem Leſer mehr oder weniger verloren, und er verliert auch dadurch immer noch etwas am vollen Eindruck, daß die nachbildende Thätigkeit der Phantaſie durch die Verſtandesthätigkeit des fortwährenden Umſetzens der Tonzeichen in Tonvorſtellungen gehemmt und eingeengt iſt; er verliert hiedurch noch weit mehr als man z. B. beim Leſen eines Gedichtes einbüßt, weil das Aufnehmen der Poeſie ſelbſt ſchon mehr zugleich Verſtandesthätigkeit iſt und daher hier jenes Umſetzen der Zeichen in Vorſtellungen weniger ſtörend einwirkt. Sogar das eigene Ausführen (Spielen) eines Tonſtückes, durch welches jene Einſeitigkeit eines verſtandesmäßigen Tonleſens durch das Hören der geleſenen oder auch aus unmittelbarer Erinnerung reproducirten Töne wiederum einigermaßen ausgeglichen wird, iſt nicht dasjenige Verhalten, durch welches die Phantaſie das Kunſtwerk ganz und vollkommen ſich aneignet; es iſt auch hier zu viel Selbſtthätigkeit, die das reine Vernehmen des Gebotenen trübt, der Spieler greift ſeinem Spiel immer zugleich vor, er iſt im Geiſt immer ſchon weiter voran als mit der Hand, die beiden in ihm vereinigten Perſonen des Executors und des Hörers gehen doch nicht recht zuſammen, jede greift der andern in's Handwerk und läßt ſie nicht frei für ſich agiren; nur wer ein Kunſtwerk durch Andere aufführt, nur der Dirigent iſt ſo glücklich, Executor und Hörer zugleich ohne Schaden für den Einen oder Andern ſein zu können. Oefteres Leſen und Vortragen gleicht natürlich allmälig alle jene Mängel aus, indem durch die Wieder-

holung eine ſo innige Bekanntſchaft mit dem Kunſtwerk ſich bildet, daß man am Ende auch den ganzen vollen und lebendigen Eindruck hat, den das paſſive Hören gewährt; aber auch dieß kommt dadurch zu Stande, daß die allmälig erworbene genaue Kenntniß des Stückes die dem Aufnehmen hinderliche verſtändige Selbſtthätigkeit beim Leſen oder Vortrag mehr und mehr entbehrlich macht und ſo dem rein empfänglichen Verhalten Raum geſchafft wird. Die Phantaſie des Zuhörers iſt jedoch nicht in dem Sinne paſſiv, aufnehmend, daß ſie nicht, nur in anderer Weiſe als bei eigenem Erequiren, auch zugleich lebendig thätig ſich verhielte; ſie iſt kein todtes Material, ſondern ſie bildet das Gehörte Schritt für Schritt nach, wie ſie beim Gemälde von Geſtalt zu Geſtalt geht und damit eine concrete Anſchauung des Ganzen gewinnt, ſie folgt den Tonbewegungen und hat daher nachher ein Bild von ihnen in der Erinnerung, ſie faßt im Aufnehmen immer zugleich ſelbſtthätig zuſammen, und von dieſem ſelbſtthätigen Zuſammenfaſſen hängt es ab, ob das Kunſtwerk im Hörer wirklich bewußte Exiſtenz gewinnt, ob es nicht blos in ſein Gehörorgan übergeht, ſondern auch vom Geiſte angeeignet, als Ganzes empfunden und angeſchaut wird. Es iſt hier ein ähnliches zweiſeitiges Verhältniß wie bei dem Tonmaterial; wie dieſes einfach der Natur abzulauſchen iſt und doch ſelbſtthätig ihr erſt abgewonnen, aus ihr heraus erſt producirt werden muß, ſo muß die hörende Phantaſie dem Gange des Tonwerks in voller Hingebung lauſchen und ihn doch mit bewußter Reproduction verfolgen, ſeine verſchiedenen Wendungen und Richtungen von einander unterſcheiden und auf einander beziehen, bei allem Einzelnen die Beziehung zum Uebrigen und zum Ganzen mitauffaſſen, ſie hat nie blos einzelne Puncte und Knoten des Fadens, ſondern dieſen ſelbſt überall in ununterbrochener Stetigkeit feſtzuhalten. Dieſes Auffaſſen und Feſthalten kann natürlich bei längern, ungewöhnlichern, verwickeltern Tonreihen ſchwierig ſein, der Zuſammenhang, die Motivirung, das Verhältniß eines Gliedes der Tonreihe zu einer folgenden kann möglicherweiſe unklar und unverſtanden bleiben, weil es an Sinn für die muſikaliſchen Formen und Verhältniſſe, an entwickelterer muſikaliſcher Phantaſie oder auch z. B. bei dramatiſchen Werken an der erklärenden Zugabe des Wortes fehlt; Naturanlage, Muſikkenntniß, Uebung im Auffaſſen muß da ſein, öfteres Hören oder geradezu Studium muß zu Hülfe kommen, wenn die Phantaſie im Stande ſein ſoll, alles Gehörte ſelbſtthätig zu verfolgen und zu begreifen. Die andern Künſte fordern auch dieß weniger, weil ihre aus der Natur und dem Leben genommenen oder doch analog gebildeten Geſtalten und Schilderungen dem Bewußtſein etwas Gewohntes und Bekannteres ſind; die Muſik aber hat ſolche objective Geſtalten nicht, ſie hat nur Geſtaltungen des Tonmaterials, nur Verhältniſſe, Reihen, Combinationen, welchen eine ſo unmittelbare Evidenz nicht zukommt und welche darum ſchwerer innerlich

nachzueonſtruiren ſind; was bei der Architektur, Plaſtik, Malerei erſt das Zweite iſt, das ſelbſtthätige Erfaſſen der Proportionen, des Zuſammenhangs der Theile und Glieder, das iſt bei der Muſik das Erſte, die Bedingung, ohne welche das Tonwerk für den Hörer gar nicht zur Exiſtenz kommt; nur bei dem verwickeltern Drama findet etwas ganz Aehnliches ſtatt, indem auch hier das Verfolgen des Ganges der Handlung das Allererſte iſt, was der Zuſchauer thun muß, um das Ganze ſich ſelbſt anzueignen, — eine Verwandtſchaft zwiſchen Muſik und Drama, die uns auch ſpäter wiederum begegnen wird.

3. Kehren wir zum Material zurück, *mit* welchem die Muſik arbeitet, und zerlegen es in ſeine Elemente, ſo iſt es zunächſt der einzelne Ton, den ſie einem Körper durch eine von außen nach innen und von innen wieder nach außen dringende Erregung und Erſchütterung ſeiner Molekülе abgewinnt, um in dieſem ſchwingenden Erzittern körperlichen Stoffes die innere Erregung des bewegten Gemüthslebens abzubilden. Ihr Material iſt ſo nicht mehr materiell; materiell ſind nur die Mittel, die Organe, aus welchen es zu Tage gefördert wird, es ſelbſt aber iſt ein Ideelles, ein Dynamiſches, ein Product einer auf die Materie erregend wirkenden geiſtigen Kraft, obwohl immer ein Ideelles, das, weil es nur aus der Materie herauszuheben iſt, ſeiner eonereten Beſchaffenheit nach durch die reelle Qualität der Materie, durch ihre Textur, durch die Grade ihrer Elaſtieität und Beweglichkeit bedingt bleibt, ja ſelbſt erſt durch dieſes Nachklingen des Materiellen in ihm auch für ſich eonerete Qualität, beſtimmten Charakter, eigenthümliche Farbe, Klang bekommen kann, ein Punct, an welchen ſich ſpäter die Betrachtung der verſchiedenen Tonmittel (Inſtrumente) anknüpfen wird. Um dieſer ſeiner ideellen, dynamiſchen Natur willen iſt der Ton auch nur vorhanden, ſofern er ſtets auf's Neue producirt, d. h. der für ſich ſtummen Materie, wie der leuchtende Funke dem harten Stein durch Anſchlagen entlockt wird; der Ton iſt eine Sprache des Innern, welche dieſes ſelbſt bildet, eine Sprache, welche das Innere unmittelbar aus dem eigenen Organismus hervortreibt in der Menſchenſtimme, und die es ebenſo auch aus der außermenſchlichen Natur hervorzutreiben weiß; die Muſik ſetzt die Materie in eine Bewegung, die dem Gemüthe des Menſchen gehorcht, leiht ihr Rede und Stimme, aus welcher dem Geiſt ſein eigenes Leben und Bewegen wie ein wunderbares Echo entgegentönt. Der Satz, daß der Ton nur iſt als ein Producirtes, Selbſtgeſchaffenes, gilt ſodann insbeſondere auch von ſeiner beſtimmtern Qualität, wie er ſie haben muß, um einen für die Kunſt brauchbaren Stoff abzugeben; die Erzeugung diſtincter und reiner, voller und ſchöner, ſtärkerer und ſchwächerer Einzeltöne iſt bedingt durch Aufmerkſamkeit des Gehörs und kommt zu Stande durch eine die Forderungen deſſelben realiſirende Kunſtfertigkeit, ſei es nun des Sängers

oder Spielers oder des Künſtlers, der muſikaliſche Inſtrumente fertigt; kurz, es verhält ſich mit dem Einzeltone gerade ſo wie mit dem Tonmaterial überhaupt, er iſt bereits Kunſtproduct, welchem die Natur vorarbeitet, das aber erſt durch freie Phantaſiethätigkeit gewonnen wird.

§. 768.

Der Ton wird hervorgerufen durch regelmäßige Schwingungen eines 1.
elaſtiſchen Körpers. Mit der verſchiedenen Geſchwindigkeit, in welcher die einzelnen Schwingungen auf einander folgen, ſind die Unterſchiede der Höhe und Tiefe der Töne gegeben. Empfindbar wird die Höhe eines Tons im 2.
Verhältniß zu andern durch unbewußt vergleichende Auffaſſung der Zahl der Schwingungen, welche während ſeiner Dauer den Hörnerv getroffen haben, ſowie durch den qualitativ verſchiedenen Eindruck, welchen höhere und tiefere, aus ſchnellern und langſamern Schwingungen entſtehende Töne auf das Gehörorgan hervorbringen. Der Höhenunterſchied trennt jedoch nicht blos einzelne 3.
Töne von einander, ſondern er theilt auch die ganze Tonmaſſe ab in verſchiedene, höhere und niederere Tonlagen und Tongebiete, durch deren gegenſätzliche Beziehungen zu einander zuerſt ein Element charakteriſtiſchen Unterſchiedes innerhalb des Tonmaterials hervortritt.

1. Die Natur kennt keine abſolute Starrheit und Ruhe. Das Gleichgewicht der Theile eines Körpers kann durch äußere Einwirkung aufgehoben werden, und zwar entweder bleibend oder vorübergehend; nach geringen Störungen ſtellt es ſich von ſelber wieder her: die Körper erweiſen ſich elaſtiſch. Ein Anſtoß von außen iſt im Stande einen Körper im Innerſten erbeben zu machen; die zunächſt getroffenen Moleküle weichen aus, kehren zurück, erhalten ſich einige Zeit in dieſer oscillirenden Bewegung und theilen ſie zugleich den benachbarten Theilchen mit, ſo daß die Oscillation ſich durch die Geſammtmaſſe des Körpers fortpflanzt, zuweilen ihn als Ganzes in ſichtbare Erſchütterung verſetzt, ja ſelbſt noch auf andere ihn berührende Körper ſich überträgt, insbeſondere auf die umgebende Luft und durch deren Vermittlung auf unſer Gehörorgan; der irritirte Hörnerv ſchlägt die räthſelhafte Brücke zwiſchen Außen- und Innenwelt und läßt uns jenes Erzittern als Schall vernehmen. Zum Ton veredelt ſich der Schall, wenn die Schwingungen des Körpers regelmäßig erfolgen, d. h. in gleichen Zeitabſchnitten, in gleichem Rhythmus ſich wiederholen; erſt mit dieſer Regelmäßigkeit wird der Schall ein meßbares, den Eindruck einer beſtimmten „Höhe" oder „Tiefe" gebendes und damit die Phantaſie klar und deutlich anſprechendes Tönen, erſt mit dem Eintreten der Regel, des Ebenmaßes beginnt die Muſik. Je kürzer die Zeitdauer einer Schwingung, je ſchneller

die Geſammtbewegung iſt, deſto höher der Ton. Soll ein Ton dem Ohre überhaupt noch wahrnehmbar ſein, ſo dürfen nach neuern Unterſuchungen auf die Secunde nicht weniger als 8 und nicht mehr als 24000 (nach Andern 36000) Schwingungen treffen; faßlich aber, d. h. nach Tiefe und Höhe genau beſtimmbar, iſt der Ton nur zwiſchen den Grenzen von 16 Schwingungen und ungefähr 8500 Schwingungen in der Secunde (wobei unter einer Schwingung hier die doppelte Zurücklegung des kleinen Wegs verſtanden iſt, den die Theilchen des Körpers in abwechſelnd entgegengeſetzter Richtung beſchreiben); das jetzt gewöhnliche Tonſyſtem geht über die Grenzen von 16 und 4200 nicht leicht hinaus; Zahlen, immer noch weit genug von einander entfernt, um nicht nur einer großen Zahl von Einzeltönen zwiſchen ſich Raum, ſondern auch dieſe Einzeltöne ſich ſelbſt wiederum zu verſchiedenartigen, dem oberſten und unterſten klaren Tone näher oder ferner liegenden, „hohen, tiefen und mittlern" Tongebieten ſich gruppiren zu laſſen.

2. Die Höhenunterſchiede zwiſchen den Einzeltönen (die Intervalle der Töne) beſtimmen ſich nach dem Verhältniß ihrer Schwingungsgeſchwindigkeiten zu einander; dieſes Verhältniß faßt (§. 762. Anm.) das Gefühl mittelſt unbewußten Vergleichens auf und erhält ſo den beſtimmten Eindruck der größern oder kleinern Diſtanz zwiſchen beiden. Anzunehmen iſt übrigens, daß dieſes Wahrnehmen der Höhe und Tiefe des Tons zugleich unterſtützt iſt durch das *qualitative, dynamiſche* Moment der verſchiedenen, mehr oder weniger *ſcharfen* Einwirkung, welche das Gehörorgan von den verſchiedenen Tonſchwingungen erfährt. Die Alten wußten, weit richtiger als wir, nichts von „hohen und tiefen," ſondern von „ſcharfen," akuten und „ſchweren" (ſtumpfen, dumpfen, weniger beweglichen) Tönen; in der That, „höher und tiefer" ſind nur uneigentliche, auf das Liegen aller Töne in Einer ſtetigen Scale zwar paſſend hinweiſende, aber doch blos bildliche, zufällige Bezeichnungen. Die ſchnelle Vibration des tönenden Körpers verſetzt auch das Gehörorgan in eine ſchnellere, gereiztere, *ſchärfer einſchneidende* Bewegung als die langſame (daher denn auch die „hohen" Töne auf das Nervenſyſtem angreifender wirken als die mehr breiten, ruhigen Töne der tiefern Lagen). Bei langſamer Schwingung ſteht der Körper ſeinem Zuſtande der Ruhe, in welchem er tonlos iſt, d. h. der Tonloſigkeit ſelbſt noch näher, und der Ton behält daher, je „tiefer" er iſt, deſto mehr den Charakter geringerer Erregung der Elaſticität, geringerer Schärfung des Klanges, womit auch der noch mehr materielle und elementariſche, weniger diſtincte, dem dunkeln Tiefen vergleichbare Laut dieſer Töne zuſammenhängt. Je ſchneller aber die Schwingung, je raſcher der elaſtiſche Körper aus dem Gleichgewicht ſeiner Theile geriſſen wird, je krampfhafter er in ſich zuſammenzittert, deſto mehr empfängt auch die Empfindung den Eindruck eines verſchärften, verdünnten, ſich mehr und mehr zuſpitzenden

Erklingens; der hohe Ton iſt eben der geſchärftere und darum auch diſtinctere, die materielle Schwere immer mehr abſtreifende, freiere, idealere, geflügeltere und darum „höher" erſcheinende Ton; ja — was für Späteres von Wichtigkeit iſt, — der hohe Ton iſt die eigentliche Realiſation des Tones, der eigentliche Gegenſatz zur Tonloſigkeit, in der Reihe der hohen Töne realiſirt ſich in immer ſteigender Entſchiedenheit das, was eben den Ton ausmacht, die Herauspreſſung des Klanges aus der an ſich ſtummen Materie durch ſchnelle Erſchütterung ihrer Theile, die Muſik iſt weſentlich Aufſteigen aus der tonloſen Tiefe zu immer ſchärfern oder höhern Tönen, die aufſteigende Bewegung iſt eben die tonerzeugende und darum das eigentlich Lebendige, Schöpferiſche, ſich Bewegende an der Muſik, die abſteigende Bewegung iſt nur die Rückkehr zu geringerer Volubilität des Tons, ſie iſt bereits das Aufhören, das beginnende Verklingen, ſie iſt das Ende, wie das Aufſteigen der Anfang und der lebendige Fortgang iſt. Dieſe Unterſchiede des mehr oder weniger Scharfen fühlt die Gehörempfindung unmittelbar; wie die Töne an ſich ſelbſt verſchieden ſind, ſo iſt auch ihr Eindruck an ſich ſelbſt ein verſchiedener und gibt ſich auch dem vergleichenden Hören von ſelbſt als ein verſchiedener zu erkennen, obwohl weiterhin Reflexion und Uebung dazu gehört, das beſtimmtere Verhältniß der Stumpfheit und Schärfe (Tiefe und Höhe) zwiſchen einzelnen Tönen ſicher wahrzunehmen.

a. Die äſthetiſche Bedeutung der höhern und tiefern Töne und Tonlagen für die muſikaliſche Kunſt iſt ſchon §. 752 erörtert. Das dort Gegebene erhält nun hier eine noch genauere, aus dem Weſen der Tonerzeugung hergenommene Begründung. Die höhern, geſchärftern, der materiellen Schwere entfliehenden, ideellern Töne ſind es, in welchen ſich die „gelöste Subjectivität" (ſ. d. §.) bewegt, zu denen ſie aufſteigt im Jubel der Freude, wie in der ringenden, einen Ausweg ſuchenden Verzweiflung des Schmerzes; die höhern, diſtinctern, freiern Töne ſind es, in welchen ſich in der Regel die Melodie, die den klaren Ausdruck der Bewegtheit einer Stimmung gebende Aneinanderreihung von Tönen, bewegt, wogegen die tiefern die ruhige elementare Grundlage jenes bewegten Auf- und Abſteigens, die ſubſtantielle Baſis der zum Höchſten hinaufſtrebenden Subjectivität zu bilden haben. Wohl können in beſondern Fällen auch die obern Töne die Rolle der untern übernehmen, indem die Töne der Harmonie in ſie hinauf verlegt werden, während eine tiefere Stimme die Melodie übernimmt. Aber es hat dieß immer ſeinen ſpeziellen Grund und kann nicht die Regel ſein, es tritt dann ein, wenn die Begleitung einer Baßmelodie oder Paſſage es nicht anders geſtattet, oder wenn der Componiſt in einem größern Tonſtück eine Melodie abwechſelnd in mannigfaltigen Tonlagen auftreten laſſen will, oder erfüllt es den Zweck, einer Melodie bei ihrem erſten Erſcheinen, z. B. im Anfang einer Symphonie, einen noch ruhigern,

unentwickeltern, dumpfern Charakter zu geben und ſie erſt, nachdem ſie ſich ſo zuvor in der dunkeln Tiefe geregt, zu ihrer eigentlichen Region der hohen und klaren Töne aufſteigen zu laſſen; die Begleitung höherer Töne dient in ſolchen Fällen dem Bedürfniß deutlicher Harmoniſirung ſowie der Vorbereitung der höhern Lagen, in welche nachher die Melodie ſelbſt emporgehoben wird. Die Melodie kann aber auch ohne eine ſolche Begleitung höherer Töne in tiefern Lagen erſcheinen, und zwar entweder ganz ohne alle Begleitung oder mit einer noch tiefern als ſie ſelbſt es iſt; hier, wo das höhere Element ganz fehlt, iſt es vorzüglich der Charakter des ruhigern, gefaßtern, ahnungsvollen, feierlichen, drohenden Ernſtes, oder auch bei bewegtern Tonſtücken des Wühlens, Arbeitens in der Tiefe, des Ankämpfens gegen eine Gebundenheit, Schranke, Feſſel, was durch dieſe Verlegung der Melodie in tiefere Lagen (z. B. im Uebergang zum Finale der Beethoven'ſchen Cmoll-Symphonie) hervorgebracht wird.

Der Begriff der Tonlage führt über zu dem der Tongebiete, d. h. der Hauptregionen oder (mit Beziehung auf einzelne in einer ſolchen Tonregion ſich bewegende Menſchenſtimmen, Inſtrumente) der Hauptſtimmen, in welche die ganze Reihe der Töne in Bezug auf Höhe und Tiefe zerfällt. Eine anſehnliche Reihe niederer Töne theilt mit dem niederſten immer noch im Ganzen den Charakter des Dumpfen, Breiten, Tiefen; daſſelbe iſt der Fall in den oberſten Lagen und ſo treten zunächſt zwei weſentlich verſchiedene Tongebiete einander gegenüber, die tiefe und hohe Region, Baß und Sopran, jener dumpf, ſchwer, unbehülflicher, aber ernſt, kräftig gehalten, männlich ſubſtantiell, dieſer hell, leicht, fein, jugendlich weiblich, anmuthig, beweglich und weich, ebenſo aber auch für das Scharfe, Durchdringende, Einſchneidende weſentlich geeignet. Die Mittelregion zwiſchen beiden theilt ſich ſelbſt wiederum in zwei Gebiete, deren jedes den Charakter der höchſten und niederſten Region in ſich auf intereſſante Weiſe vereinigt darſtellt. Der Tenor iſt dem Sopran gegenüber tief, dem Baſſe gegenüber ſelbſt wieder Sopran mit allen Eigenſchaften deſſelben, nur mit Ausnahme des Einſchneidenden, das ihm natürlich fehlt, ſo daß vorzugsweiſe das Helle, Weiche, Freie im Verein mit Männlichkeit, aber freilich ohne die ſubſtantielle Tiefe und Kraft, an ihm hervortritt. Der Alt iſt der Baß des Soprans, das Weibliche ohne das Kindlichjugendliche und Scharfe, das anmuthig Runde, Volle, das Weiche und doch Ernſtere und Kräftigere. Am ſprechendſten treten dieſe Gegenſätze und Beziehungen hervor bei der Menſchenſtimme, bei welcher ſie durch die ihnen entſprechenden Alters- und Geſchlechtsunterſchiede noch klarer als ſie es an ſich ſchon ſind in's Licht geſetzt werden; aber auch bei den Inſtrumenten kehren ſie wieder, ſo daß einerſeits jedes Inſtrument von beſonders großem Umfange eine Scala dieſer charakteriſtiſchen Höhenunterſchiede, oft mit ganz merkwürdiger Aenderung der

Klangfarbe, durchläuft und andererſeits unter den beſchränktern Inſtrumenten jedes vorzugsweiſe den Charakter der einen oder andern Tonregion eigenthümlich darſtellt. Eine Beſchränkung der Muſik auf die eine oder andere Region, eine Ausſchließung z. B. der höhern Stimmen vom Geſange, wie ſie bei den Alten wenigſtens Regel war, bringt in das Tonmaterial eine Einförmigkeit, welche die freie Bewegung der Muſik nur hindern kann. So wenig das andere der neueſten Zeit angehörige Extrem, die unnöthige, gewaltſame und unnatürliche Hinaufſchraubung des Geſangs zu ſchrillenden und zirpenden Hochtönen irgend zu entſchuldigen iſt, da der Umfang des Tonſyſtems, wie er früher gewöhnlich angenommen wurde, in der That einer Muſik von Geiſt und Inhalt Raum genug verſtattet, um die mannigfachſten Differenzen und Gegenſätze der Tonhöhe anzuwenden: ſo wenig iſt es zu billigen, wenn dieſer Raum nicht wirklich benützt wird; erſt hiemit bekommt die Muſik Farbe und Contraſt, Leben und Mannigfaltigkeit. Natürlich muß nicht in jedem einzelnen Tonwerke dieſe Verſchiedenheit der Tonlagen und Tonregionen zur Anwendung kommen; es gehört zur Mannigfaltigkeit der Muſikformen ſelbſt wieder, daß es auch Stücke gebe, welche in engern Grenzen, ja in nur ganz wenigen Tönen ſich bewegen, um damit Ruhe, Anſichhalten oder Aehnliches auszudrücken; aber ſolche Stücke können nur eine einzelne und zwar untergeordnete Art der Muſik bilden, die vielmehr eben in der Gegenüberſtellung, dem Wechſel, dem einander Antworten, dem zu einem Ganzen Zuſammenwirken der verſchiedenen Stimmgebiete ihre eigenthümliche Belebtheit, Kraft und Fülle gewinnt.

Von ſelbſt verſteht es ſich, daß ſowohl der Contraſt als das Entſprechen und Zuſammenwirken der verſchiedenen Stimmen nur möglich iſt, wenn die vier Tongebiete nicht beziehungslos auseinander fallen, ſondern neben aller Beſonderheit wiederum in einem Verhältniß der Toneinheit, des Zuſammenklingens zu einander ſtehen; wie dieſes ſich bildet, zeigt der nächſte Paragraph.

§. 769.

Zwiſchen den dem Ohre noch vernehmlichen Grenzen der Höhe und Tiefe liegt an und für ſich eine unendliche Menge von Tönen, welche den Abſtand zwiſchen beiden Endpuncten in ſtetiger Aufeinanderfolge, in unendlich kleinen, fließenden Unterſchieden von einander ausfüllen. Aber die muſikaliſche Phantaſie, geleitet durch die natürlichen Forderungen des Gehörſinns, greift, um diſtincte Töne zu erhalten, aus jener unendlichen ſtetigen Reihe eine endliche discontinuirliche Reihe neben einander liegender höherer und niederer Tonſtufen in der Art heraus, daß zwiſchen der tiefern und der nächſtliegenden höhern Stufe zwar kleine, aber doch deutlich anſprechende Unterſchiede der Lage (Intervalle) entſtehen, die ſich ſelbſt wieder in weitere und engere, Ganz- und

2. Halbtöne, theilen. Innerhalb dieſer Reihe, durch deren klare und gleichartige Gliederung das Reich der Töne bereits zu einem geordneten Ganzen, zum Tonſyſtem, erhoben iſt, treten aber auf Grund des natürlichen mathematiſchen Verhältniſſes der Töne zu einander auch noch weitere, jene Gliederung erſt wahrhaft vollendende Intervallverhältniſſe hervor, Verhältniſſe theils der Einheit (Einſtimmigkeit), theils der mehr oder weniger ſpezifiſchen Zuſammengehörigkeit entfernterer Töne unter ſich, das Verhältniß der Octave einer-, das der Quint, Quart und großen Terz andererſeits, während den andern größern Intervallen, Sext, Septime, kleiner Terz eine gleich ſpezifiſch ausgeprägte Beziehung ihrer Töne zu einander nicht zukommt.

1. Vom unterſten bis zum oberſten wahrnehmbaren Tone ließen ſich, wenn man die Höhenunterſchiede zwiſchen den Einzeltönen unendlich klein nähme, unzählige Zwiſchenſtufen denken; es iſt aber klar, daß die Unterſchiede der einander nächſtliegenden Töne deſto unbemerkbarer und unerfaßbarer werden, je weniger ſie von einander abſtehen, und daß daher nicht Kleinheit, ſondern eher Größe der Intervalle muſikaliſches Geſetz iſt. Zu kleine Intervalle können weder allgemein deutlich vernommen, noch vom ausübenden Muſiker leicht und ſicher hervorgebracht werden; ihr Gebrauch würde allen Eindruck des Hellen, Durchſichtigen, Freien unmöglich machen; wenn die Tonreihe in eine zu große Zahl kleiner Tonſtufen ſich zerſplittert, ſo ſind die Nachbartöne einander zu nahe, die diſtantern durch zu viele Zwiſchenſtufen von einander getrennt, ſowohl der klare Unterſchied als die nähere Beziehung der Töne zu einander iſt aufgehoben. Manche Völker des Alterthums, auch die Griechen, haben allerdings einen Werth auf kleine Intervalle gelegt und daher neben dem Fortgang durch Ganz- und Halbtöne auch den durch Viertelstöne für ſchön und effectreich gehalten, die ſogenannte enharmoniſche Tonleiter; aber eine ſolche Tonfolge kann doch nur eine ſehr bedingte Anwendung finden, ſie würde bei längerem Gebrauch wegen der Anſtrengung des Unterſcheidens der Intervalle, ſowie wegen des Umſtandes, daß die Tonreihe in ſo ganz kleinen Abſätzen vorwärts rückte oder vielmehr ſchliche, auf Gehör und Phantaſie theils unnatürlich ſpannend und überreizend wirken, theils den Eindruck einer gedehnten, unklar gedrückten und gepreßten Bewegung hervorbringen. Eine ſolche einerſeits nervös aufregende, andererſeits keinen freien und klaren Aufſchwung geſtattende Muſik kann natürlich nur da Platz finden, wo das Bewußtſein noch nicht zu wahrer Geiſtigkeit und Freiheit gekommen, ſondern noch mit einer ſinnlichen Beſtimmtheit des Fühlens behaftet iſt, die auf der einen Seite heftige Erregung will, auf der andern einem trüben und dumpfen Empfinden ſich nicht zu entwinden im Stande iſt. Bemerkenswerth iſt es in dieſer Beziehung, daß dieſelben Völker, welche enharmoniſche Tonfolgen im Gebrauche

haben (z. B. auch Araber, Aegypter, Hindus), zugleich diejenigen ſind, bei welchen nicht das melodiſche und harmoniſche, ſondern das aufregende rhythmiſche Element der Muſik vorherrſcht, noch mehr aber, daß ihr Tonſyſtem nach Umfang der Höhe und Tiefe ein enges und beſchränktes iſt und daher auch aus dieſem Grunde keinen Raum hat für gehörige Klarheit und Mannigfaltigkeit der Töne; dieſe wird ja nur da möglich, wo das Tonſyſtem nach beiden Seiten, nach oben und unten, hinlänglich ausgedehnt iſt, um für alle möglichen hohen und tiefen und eben hiedurch beſtimmt von einander geſchiedenen Tongattungen Platz zu bieten. Weite Ausdehnung des Tonſyſtems bis zu den Grenzen des klar Vernehmlichen und innerhalb dieſer Ausdehnung klare und diſtincte, einfach und mühelos hervorzubringende und zu erfaſſende Diſtanzen der Nachbartöne, dieſes zuſammen erſt macht natürlich und deutlich anſprechende, geſundkräftige, lebendigfreie und reich gegliederte Muſik möglich; wie die Sprache des lebendig erregten Menſchen nicht in continuirlicher Tonerhöhung und Tonverminderung auf- und abgleitet, ſondern in freiem Schwunge klar geſchiedene höhere und niederere Tonlagen ergreift, ſo auch die Muſik; es gibt für Gehör und Verſtand nichts Widrigeres als eine ſtetige Hinauf- oder Herabſchiebung des Tones, wie eine ſolche z. B. beim Stimmen einer Saite oder bei dem eben durch dieſe Stetigkeit uns unausſtehlichen Hundegeheul ſtattfindet. Nur ſo viel iſt hiebei zu fordern, daß die Diſtanzen der Einzeltöne nicht eine Weite haben, bei welcher eine enge und *fließende* Verbindung derſelben unmöglich wäre. Es iſt ein nicht minder weſentliches Geſetz, daß von jedem Tone nach beiden Seiten ein fließender Uebergang in eine andere Tonſtufe möglich ſei, weil Einheit des Mannigfaltigen nicht minder ein Poſtulat der Kunſt iſt als die Mannigfaltigkeit; in dieſem Sinne muß das Tonſyſtem allerdings eine continuirliche Reihe ſein ohne Lücken und Entfernungen, die nur eine ſprungweiſe Hinundherbewegung auf ihm geſtatten würden. Dieſem Bedürfniß enger Verbindung und fließenden Uebergangs dienen in unſerem Tonſyſtem namentlich die *Halbtöne*, die nicht nur zwiſchen den Ganztönen überall nach freiem Belieben eingeſchaltet werden können, ſondern auch längſt durch naturgemäße Praxis eine feſte Stellung auf gewiſſen Stufen der Tonleitern angewieſen erhalten haben; durch ſie tritt dem Momente klarer Diſtinctheit das ebenſo unentbehrliche der engen und ſtetigen Verknüpfung ergänzend zur Seite, freilich immer in untergeordneter Bedeutung, da der weniger klare, freie, gehobene Fortgang durch Halbtöne nicht der vorherrſchende ſein kann.

2. In Betreff des im §. über die weitern weſentlichen Intervallverhältniſſe Geſagten iſt zunächſt auf die unmittelbare acuſtiſche Erfahrung und ſodann auf die Ergebniſſe der Phyſik zu verweiſen, welche Dem, was das Gefühl vom Tonſyſteme fordert, vielfach eine ſo ſchöne Beſtätigung

geben. Wie es eine Thatſache iſt, daß im Sprechen, im Rufen, im natürlichen Singen der Fortgang durch mindeſtens den Halb- und Ganztönen entſprechende Tondiſtanzen dem menſchlichen Gefühl ganz von ſelbſt nahe liegt, ſo iſt es eine nicht minder gewiſſe Thatſache, daß auch gewiſſe größere Intervalle für Gehör und Gefühl etwas ganz beſonders Einleuchtendes, Faßliches, charakteriſtiſch Anſprechendes haben. Für's Erſte nämlich begegnen uns im Tonſyſteme höhere und niederere Töne, die für uns doch qualitativ ganz dieſelben ſind, an denen wir keinen Unterſchied mehr wahrnehmen als eben den quantitativen Unterſchied des Höhern und Tiefern, ſo daß es oft ſchwer wird ſie auseinander zu halten, namentlich wenn ſie von verſchiedenen muſikaliſchen Organen angeſchlagen werden, — die eintönigen, uniſonen, ſogen. Octaventöne. Es treten ebenſo zweitens höhere und niederere, nur etwa um die Hälfte des Octavenintervalls von einander entfernte Töne auf, die wir zwar als qualitativ verſchieden empfinden, die aber deßungeachtet untrennbar zuſammen zu gehören ſcheinen, indem das Ueberſetzen von einem auf den andern und nicht minder das wechſelnde Hinundhergehen zwiſchen beiden, ja ſelbſt das Fortgehen vom einen auf den andern durch das ganze Tonſyſtem aufwärts uns durchaus leicht und natürlich iſt, ja wenn einmal begonnen faſt geboten erſcheint, — die ſogen. Quintentöne. Setzen wir einen beſtimmten Ton als Anfang einer Octavenreihe (als Grundton), ſo ergibt ſich zudem das weitere Reſultat, daß die über demſelben liegende Quint ſowohl beim Aufſteigen als beim Abſteigen zwiſchen dem Grundton und ſeiner Octave als natürlicher Vermittlungston ſich darbietet, der das Treffen der Octave weſentlich erleichtert (was die andern Zwiſchentöne nicht thun), ſowie daß der Fortgang von der Quint zur Octave des Grundtons hinauf für das Gefühl doch äſthetiſch anſprechender und gefälliger iſt als der obige Fortgang von Quint zu Quint u. ſ. f. Ein drittes ähnliches Verhältniß findet endlich innerhalb des Quintenintervalls ſtatt bei der ſogen. großen Terz. Die große Terz des Grundtons führt von letzterem ähnlich zur Quint hinüber, wie dieſe vom Grundton (Prim) zur Octave, ſie iſt gleichfalls von jenem aus leicht zu treffen, leichter z. B. als der auf ihn nächſtfolgende Nachbarton (die Secund). Nur dadurch unterſcheidet ſie ſich weſentlich von der Quint, daß der Fortgang in großen Terzen auf- und abwärts nicht mehr natürlich, vielmehr ohne beſondere Aufmerkſamkeit und Tendenz ganz unvollziehbar iſt. Auf die große Terz folgt naturgemäß vom Grundton aufwärts nicht wieder eine große Terz, wie Quint auf Quint folgen kann, ſondern naturgemäß folgt die Quint des Grundtons, die von ſeiner großen Terz etwas weniger weit, nur um eine ſogen. kleine Terz abſteht; das Terzenintervall findet ſonach im Quintenintervall ſeinen ergänzenden Abſchluß, es bleibt dieſem untergeordnet, die große Terz iſt nicht ſo wie die Quint Hauptton innerhalb

der Octave, ſondern ein die Quint vorbereitender und die Quintdiſtanz ausfüllender Vermittlungston, ein Verhältniß, das in dem Namen Dominante für Quint, Mediante für Terz paſſend ausgedrückt iſt. Vergleichen wir dieſe drei Hauptintervalle, ſo iſt das Octavenintervall einerſeits das einfachſte und faßlichſte, andererſeits das ſelbſtändigſte, am meiſten in ſich befriedigte, ſofern der Fortgang von Octave zu Octave nichts Widerſprechendes, Unbehagliches an ſich hat, ſondern ganz natürlich und anſprechend iſt; in zweiter Linie ſteht das Quintenintervall, es iſt bei aller Natürlichkeit doch weniger ſelbſtändig, weil das Gefühl, nachdem die Quint angeſchlagen iſt, doch hierauf den Grundton oder ſeine Octave lieber hört als eine zweite Quint, wie wenn es aus dem durch die Quint geſetzten Unterſchied wieder zur Einheit, zum Tone, von dem es ausgegangen, zurückſtrebte; in dritter Linie endlich das Terzintervall, ſofern es der Quint ähnlich untergeordnet iſt wie dieſe der Octave.

Mit allen dieſen Sätzen, welche die unmittelbare muſikaliſche Erfahrung, Beobachtung, Singpraxis an die Hand gibt, treffen nun, zum Beweiſe, daß hier keine Willkür ſtattfindet, die Entdeckungen der Phyſik über die mathematiſchen Verhältniſſe dieſer Intervalle ſehr ſignificant zuſammen. Die Octave entſteht, wenn auf 1 Schwingung des untern Tons 2 des obern kommen, wenn z. B. eine Saite um's Doppelte ſchneller als eine andere ihr ſonſt gleiche erregt wird; bei der Quint kommen auf 2 Schwingungen unten 3 oben, bei der großen Terz 5 obere auf 4 untere. Bei der Octave alſo ſchwingt der obere Ton im Verhältniß zum untern mit 2facher, bei der Quint mit 1½facher Schnelligkeit; in der Octav iſt die Dauer der einzelnen obern Schwingung 2mal, bei der Quint 1½mal kürzer als die der untern. In der Octav kehrt alſo ganz daſſelbe Schwingungsverhältniß wieder, wie bei der Prim, daſſelbe nur verdoppelte Schwingungstempo, es iſt qualitativ ganz dieſelbe Erregung des Gehörorgans, nur um's Doppelte (4fache, 8fache u. ſ. f.) geſchärft. Am nächſten verwandt iſt das Schwingungs- und Erregungsverhältniß bei der Quint, indem hier zwar nicht Verdoppelung, aber 1½fache Beſchleunigung der Bewegung ſtattfindet, welche zwiſchen der einfachen und gedoppelten in der Mitte liegt. Nicht ſo ganz einfach verhält es ſich bei der großen Terz, welche merkwürdiger Weiſe von den Alten, ja bis tief in's Mittelalter hinein für ein (beim Zuſammenklang) nicht conſonirendes Intervall gehalten wurde, während ſie uns ſchlechthin wohlgefällt. Ein ſo natürlich ſich von ſelbſt aufdrängendes Mittelglied, wie die Quint zwiſchen den beiden Octaventönen, iſt ſie allerdings nicht, weder dem acuſtiſchen Eindruck noch dem Zahlenverhältniß nach; das Verhältniß 4:5 hat keine nähere Analogie zu 2:3, wie dieſes ſie hat zu 2:4 (1:2); blos die Aehnlichkeit findet ſtatt, daß wie in der Quint den geraden Bewegungszahlen der Octaventöne eine ihnen nächſtliegende

ungerade Bewegungszahl, alſo ein in letzterer Beziehung weſentlich verſchiedenes Bewegungsverhältniß entgegentritt, ſo auch bei der Terz daſſelbe der Fall iſt, jedoch mit dem Unterſchied, daß die Bewegungsdifferenz geringer und daher die Diſtanz zwiſchen Prim und Terz eben nur ſo groß iſt, um der letztern eine Mittelſtellung zwiſchen Prim und Quint anzuweiſen — weßwegen wohl den Alten die Terz als nicht ſcharf und diſtinct genug erſchien. — Dieſes Zuſammentreffen der acuſtiſchen Faßlichkeit und Gefälligkeit der Intervalle mit den mathematiſchen Geſchwindigkeitsverhältniſſen iſt gewiß nicht zufällig. In der Octav empfindet das Gefühl daſſelbe Bewegungsverhältniß wie im Grundton, es hat hier die Befriedigung in beiden Tönen eine durchaus gleichartige Erregung wiederzufinden, auf der es wie auf einem Ruhepunct ſtillhält, wenn es ſie erreicht hat; in der Quint findet es ſich halbwegs der Octave zu gehoben, wie der rechnende Verſtand in der Zahl 3 die Mitte zwiſchen 2 und 4, das mit ſeiner Hälfte vermehrte (anderthalbfache) Zwei erkennt, das nur noch ein zweites Mal mit ſeiner Hälfte vermehrt werden darf, um die Zahl Vier zu haben; in der Terz findet immerhin eine ähnliche Erhebung zur Quint hin ſtatt, wie in dieſer zur Octave. Sehr einfach, mathematiſch einfacher noch als das der Terz iſt das Zahlenverhältniß der Quart, nämlich 3:4. Die Quart iſt vermöge dieſes Verhältniſſes das Intervall zwiſchen der Quint (3) und der obern Octave (4) des Grundtons (2), und ſie ſteht daher zur Quint in engſter Beziehung, ſie füllt mit ihr zuſammen die Octavenreihe aus; aber ſie hat doch nicht gleiche Bedeutung mit ihr; vom Grundton aus führt die Quart nicht zur Octave hin, wie die Quint es deßwegen thut, weil die 1½fache Beſchleunigung zwiſchen der einfachen Geſchwindigkeit (Grundton) und der verdoppelten (Octavton) in der Mitte oder mit beiden in gleicher Reihe liegt; auch der Terz kommt ſie inſofern nicht gleich, als ſie nicht wie dieſe vermittelnd zu einem Hauptintervall, wie die Quint, hinführt; die Quart iſt ein ſehr natürliches, befriedigendes Intervall, aber ſie iſt von der Prim einerſeits zu entfernt, um ſo anſprechend wie die Terz auf ſie zu folgen, und andererſeits ihr noch zu nah, um durch ſie zur Octav emporzuſteigen. — Weniger einfach ſind die Schwingungszahlverhältniſſe der übrigen größern Intervalle. Bei der kleinen Terz, die in ähnlicher Weiſe die große Terz zur Quint ergänzt, wie die Quart dieſe zur Octave, iſt das Verhältniß 5:6, bei der großen Sext 3:5, bei der kleinen 5:8; bei der kleinen Septime 5:9 oder (ohne leicht bemerkbaren Unterſchied des Tones) 9:16, bei der großen 8:15. Dieſen weniger einfachen Zahlenverhältniſſen entſpricht auch die acuſtiſche Eigenthümlichkeit dieſer Intervalle. Die kleine Terz macht, wenn ſie ſelbſtändig und nicht blos als naturgemäße Ergänzung der großen Terz zur Quint auftritt, den Eindruck eines weniger natürlichen und diſtineten Fortſchritts; die große und kleine Sext ſind vom Grundton

zu entlegen, als daß ſie ohne die Mittelſtufe der Quart von ihm aus leicht zu erreichen wären; die große Septime (15:8) klingt bereits wie ein Uebergang zum Octaventon (16:8), leitet aber ebendeßwegen zu ihm mit zwingender Gewalt hinüber und hat in dieſer Eigenſchaft (als „Leitton") allerdings wiederum eine beſondere Bedeutung. In ähnlicher Weiſe iſt das Gefühl auch bei der Erhebung vom Grundton zur kleinen Septime nicht beruhigt, ſondern muß nothwendig entweder zur großen und durch ſie zur Octav vollends hinauf oder zur Sert und von da weiter bis zur Quart herabgehen, um wieder zur Ruhe zu kommen. Das Zahlenverhältniß der großen Secund iſt, indem auch hier wie oben, zwei Verhältniſſe neben einander Geltung haben, entweder 9:10 (kleiner) oder 8:9 (großer Ganzton), das des großen Halbtons 15:16, des kleinen 24:25; für das Gefühl liegt die große Secund zwiſchen Prim und Terz in der Mitte als die von jener aus ſich natürlich ergebende und klar zur Terz hinüberführende Tonſtufe, ein Verhältniß, das ſich auch bei der kleinen Secund im Verhältniß zur großen wiederholt. — Gemeinſam iſt all dieſen Intervallverhältniſſen, die auf unſer Gehör den Eindruck des Natürlichen und Beſtimmten machen, daß ſie ſich durch Zahlen ausdrücken, in welchen überall 2, 3, 5 die letzten Factoren ſind. Wo verſuchsweiſe Zahlen wie 7, 11 u. ſ. w. als Factoren von Schwingungsgeſchwindigkeiten genommen werden (7:8 und dergl.), da entſtehen Tonverhältniſſe, die den Eindruck des Unklaren, Verſchwommenen machen; es muß, wie es ſcheint, wenn das Gefühl eines anſprechenden Tonintervalls entſtehen ſoll, das Verhältniß der Schwingungsgeſchwindigkeiten und der durch ſie hervorgebrachten Erregungen des Gehörorganes ein möglichſt einfaches ſein; die Verhältniſſe von 1 zu 2 (4 zu 8 u. ſ. f.), 2 zu 3 (3 zu 4 u. ſ. f.), 2 oder 3 zu 5 (4 zu 5, 5 zu 6 u. ſ. f.) ſprechen allein oder vereinigt (z. B. 4, 5, 6 = Prim, Terz, Quint) Gefühl und Geiſt an durch das einfach Proportionirte, leicht Zuſammenzuſchauende, das ſie an ſich haben. Der Geiſt ſtrebt von Natur nothwendig nach Einheit, nach einfach klarer Proportion des Verſchiedenen und vernimmt daher eine ſolche überall mit Befriedigung; am größten iſt dieſe Befriedigung bei dem Verhältniß 1:2, beim Zuſammentreffen der doppelt ſo ſtarken mit der hälftigen Erregung, indem hier der Rhythmus der Bewegung dem Grundverhältniß nach ganz identiſch iſt und jede der beiden Bewegungen auf die andere als mit ihr identiſch hin- und zurückweist; ſchon geringer, aber doch durch die leichte Vergleichbarkeit der beiderſeitigen Tempozahlen immer noch groß genug iſt die Befriedigung bei dem Verhältniß 2:3, 3:4, 8:9, 4:5, weil hier zweitheilige, gerade, und dreitheilige, ungerade Rhythmen einander gegenübertreten; weit geringer aber bei den Verhältniſſen, wo nicht 2 und 3 oder 5, ſondern zwei ungerade, 3 und 5, einander gegenüberſtehen und

die Unterſchiede der Zahlen überhaupt zu groß ſind, wie bei Serten und Septimen. Die Töne ſind Rhythmen und ſie rufen deſto mehr das befriedigende Gefühl der natürlichen Zuſammengehörigkeit hervor, je gleichartiger, je einfacher zu einander in klares Verhältniß zu ſetzen ihre Schwingungsſchnelligkeit iſt; das klarſte, am unmittelbarſten einigende, ja identificirende Verhältniß iſt das durchaus ebenmäßige der einfachen Gedoppeltheit; das nächſtklare die nicht zu große gerade Zahl gegenüberſtehend der ihr nächſten ungeraden Zahl; weniger klar zwei ungerade und noch weniger gerade und ungerade Zahlen, die numeriſch zu weit von einander abſtehen, bei dieſen hört die engere Beziehung auf, ſie werden gegen einander gleichgültig; blos beim Halbton ändert ſich dieſes wieder dadurch, daß hier (15:16) das Gefühl der unmittelbaren quantitativen Nähe ſich natürlich unmittelbar aufdrängt. Auf der andern Seite iſt jedoch neben der Thatſache, daß Gleichartigkeit der Schwingungsverhältniſſe befriedigt, auch ein zweites Moment nicht zu überſehen; der Geiſt will nicht nur Eintönigkeit, einfache Zuſammengehörigkeit, er weilt mit Befriedigung auf ihr und fordert ſie unbedingt, damit die Tonreihe nicht ein einheitsloſes Aggregat verhältnißloſer Töne ſei, aber er iſt trotzdem auch wieder im Einfachen, Unterſchiedsloſen unbefriedigt, er fordert nicht abſtracte, ſondern concrete Einheit, Einheit Verſchiedener, Mannigfaltigkeit, und darum findet unter den bisher betrachteten Intervallen auch noch ein zweites Werthverhältniß ſtatt; das Gefühl verlangt gebieteriſch neben den gleichartigen, abſolut klaren Intervallen auch ungleichartigere, weniger waſſerklare, es gibt dieſen, wenn es die erſtern zu oft nach einander vernehmen muß, ſogleich den Vorzug, es will nicht Quintenzirkel, ſondern nach der Quint die Quart, es fordert Ausfüllung der Octave durch die Quint, der Quint durch die Terz u. ſ. f., es iſt befriedigt durch Einheit, aber poſitiv gefällig iſt ihm nur die durch Mannigfaltigkeit ergänzte, belebte Einheit, es iſt ihm im Leeren, Einartigen nicht wohl, obwohl es ſchließlich zum Einartigen immer zurückſtrebt, um in ihm zur Ruhe zu kommen und daher z. B. den Schluß eines Tonſtücks außer im Grundton ſelbſt entweder in ſeiner Octave oder höchſtens in Terz oder Quint geſtattet, indem es eben nach Durchlaufung der concretern Intervalle zu den einfachen und klaren ſich wieder zurückwendet. Dieſe Zweiſeitigkeit des Werthverhältniſſes der Hauptintervalle wird ſich noch beſtimmter herausſtellen, wenn wir nun dazu fortgehen, die Bedeutung derſelben für die Ordnung und Gliederung des Tonſyſtems überhaupt, ſowie für die muſikaliſche Compoſition zu betrachten.

§. 770.

Durch das Octavenverhältniß theilt ſich das Tonſyſtem ab in ein Syſtem kleinerer, gleichſtimmiger, höherer und niederer Perioden; durch die andern

Hauptintervalle gliedert ſich die Oktave innerhalb ihrer ſelbſt wiederum zu kleinern Abſchnitten, durch welche das Verhältniß der übrigen innerhalb der Octave zu liegen kommenden Einzeltöne zu einander erſt ſeine genauere naturgemäße Beſtimmung empfängt. Zur Gliederung des Tonſyſtems tragen dieſe Intervallverhältniſſe aber auch dadurch bei, daß vermöge des von der Natur feſt beſtimmten Charakters, der dieſen Intervallen ſowohl für ſich als in ihrer Verbindung mit einander eigen iſt, in ihnen die erſten Grundlagen zu naturgemäßer, charakteriſtiſcher, anſprechender Verbindung der Töne (zur Melodie und Harmonie) gegeben ſind.

In §. 769, 1. iſt darauf hingewieſen, daß die Muſik vor Allem diſtinete Intervalle bedarf, deutlich von einander geſchiedene Klänge, deren keiner iſt was der andere, die Schärfe der Scheidung, der Auseinanderhaltung der einzelnen Momente iſt das Erſte, jeder Ton muß von ſeinem Nachbar ſo weit abliegen, daß er unmittelbar als ein von ihm ſchlechthin verſchiedener vernommen wird, und dieſe Diſtinetion muß ſich durch die ganze Tonreihe nach beiden Dimenſionen hin in gleicher Weiſe vertheilen. Allein wie ſchon dieß Verhältniß der Nachbartöne zu einander von der Art ſein muß, daß ſie ſich doch auch wiederum als Klänge vernehmen laſſen, die einander nicht ſchlechthin fremd, ſondern nahe zuſammengehörig, einander einfach proportionirt ſind: ſo tritt nun auch noch das weitere Poſtulat ein, daß die Tonreihe nicht ein bloßes Aggregat verſchiedener, heterogener, ſich fliehender Töne ſei, ſondern vielmehr ein Ganzes, innerhalb deſſen ſich auch wieder eine Einheit, eine engere Zuſammengehörigkeit, eine ſpezifiſche Verwandtſchaft einzelner ſeiner Theile und Stufen darſtellt. Die Tonreihe würde ein beſtimmungs-, begriffs- und charakterloſes Nebeneinander atomiſtiſcher Toneindrücke, wenn nicht auch auf einzelnen ihrer Punete ein ſolches qualitatives Einheits- oder Verwandtſchaftsverhältniß von Tönen zu einander hervorträte. Man kann ſich dieß veranſchaulichen, wenn man ſich vorſtellt, die Tonreihe ſtiege in lauter Ganztönen aufwärts, die ſo weit genommen wären, daß weder das Quinten- noch das Octavenverhältniß irgendwo ſich ergäbe; in dieſem Fall wäre das Reſultat ein Progreß in's Unendliche, eine Reihe ohne Ende und Ziel, ohne Sinn und Zweck, eine Reihe des abſtraeten Unterſchieds, die durchaus in beziehungsloſe Tonatome und Tondiſtanzen auseinander fiele, eine einſeitige Erpanſion und Diſtraetion ohne alles Einheitsband. Einheit, klare innere Beziehung und Verknüpfung, wie ſie hienach erforderlich iſt, kommt nun in die Tonreihe zunächſt in unmittelbarſter einfachſter Weiſe durch das von der Natur an die Hand gegebene Octavenverhältniß, durch die abſolute Einſtimmung der Octaventöne; durch ſie theilt ſich die ganze Tonreihe in Octavenabſchnitte, deren Anfang jedesmal durch den gleichlautenden, nur gehobenern und ſchärfern

Ton markirt ist; sie zerlegt sich in eine Reihe gleichartiger Perioden, welche durch die stete Wiederkehr gleicher Töne innerhalb ihrer Identität und Einheit in die Mannigfaltigkeit der Einzeltöne bringen. Die Octaveneintheilung erst gibt der Tonreihe Helligkeit, Gliederung, Bestimmtheit; sie thut der Mannigfaltigkeit keinen Eintrag, sofern ja die gleichlautenden Töne verschiedener Octaven unter sich doch immer noch differiren durch ihre verschiedene Höhe und Tiefe, aber sie stellt allerdings vorzugsweise die Einheit her, sofern durch sie die Einzeltöne in das Verhältniß der Identität unter sich gebracht werden; sie flicht alle Tonlagen, Tonregionen, Stimmen, die höchsten wie die tiefsten, zu untrennbarer Einheit gegenseitigen Entsprechens und Wiedertönens zusammen; sie reducirt die Gesammtzahl denkbarer Töne auf den kleinen Kreis der wenigen eine Octave ausfüllenden Klänge, sie macht durch diese Gliederung, welche bewirkt, daß die Einzeltöne insgesammt mehrmals durch alle Tonlagen hindurch wiederkehren, alle Töne der Reihe weit überschaulicher, weit leichter zu erkennen und nach ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu bestimmen, als es ohne das der Fall wäre, und sie erwirkt auch dieß doch ohne Beeinträchtigung der Mannigfaltigkeit; im Gegentheil die Octaveneintheilung erzeugt selbst eine solche, indem sie Gelegenheit gibt, denselben Ton, dieselben Accorde, dieselbe Melodie die ganze Leiter höherer und niederer Regionen durchwandern, sie bald in höhern, bald in niedern Gebieten, bald einfach, bald begleitet von entsprechenden Octaventönen anderer Lagen erklingen zu lassen. Einheit also in der Mannigfaltigkeit, diese erste Bedingung einer künstlerischen Gestaltung des Tonmaterials, ist mit der Octaveneintheilung gegeben, daher die Hochhaltung der Octave in griechischer Musik und Philosophie keineswegs verwunderſam sein darf; mit ihr hat die Musik bereits ein wenn auch erst sehr einfaches Element der Gliederung und Zusammengruppirung der Töne gewonnen.

Auch die übrigen Hauptintervalle des Tonsystems tragen zur Einheit und Gliederung der Töne bei, auch sie sind für das Ohr, weil sie ein einfaches und doch bestimmtes Verhältniß gegenseitigen Entsprechens verschiedener Klänge darstellen, gleichsam Einschnitte in die Klangreihe, durch welche eine natürliche, von selbst ansprechende, klare Systematik in's Ganze gebracht wird. Aber so einfach, so unmittelbar wie die Octave, sind diese Intervalle nicht, sie bringen ebenso sehr auch Mannigfaltigkeit in's Tonganze, sie stellen concretere Tonverhältnisse dar, neben denen das Octavenverhältniß als ein abstractes, leeres, eintöniges erscheint. Die Musik bedarf auch noch weitere Tonverhältnisse, durch welche die Klänge sich wiederum zu kleinern, in sich abgeschlossenen Reihen von bestimmter Größe und bestimmtem Charakter gruppiren; es ist ein Bedürfniß, innerhalb der Octave selbst doch nicht blos einen ganz gleichförmigen, unterschiedslosen Fortgang der die Reihe ausfüllenden Töne, sondern einen gegliederten Fortschritt zu haben, in welchem

ſich das ſchon der Octave zu Grund liegende Gruppirungsgeſetz nur in andrer, ſpezifiſcherer Weiſe wiederholt. Wie die Octave den Abſchluß einer Tonreihe und zugleich den Anfang einer neuen der vorhergehenden entſprechenden bildet, ſo ergibt ſich innerhalb ihrer ein ähnlicher Abſchnitt durch die Quint. Die Quint iſt zwar nicht gleich der Octave ein Knotenpunct, welcher Abſchluß und Anfang in ſich vereinigte, aber ſie iſt entſchieden der Anfangspunct der neuen mit ihr beginnenden Reihe, von welchem aus, wenn er einmal erreicht iſt, der weitere Fortgang (bis zur Octave) ganz wie von ſelbſt gegeben erſcheint, ſo daß durch ſie das Ganze in zwei kleinere gleichartige Reihen geſondert iſt. Die Quint iſt jedoch durch dieſe ihre zur Octave hinleitende Stellung auch der Ton, auf welchen das Ohr beim Sprung von einer Octave zur andern von ſelbſt wie auf eine den Uebergang erleichternde Brücke zwiſchen beiden verfällt; ſie iſt daher ſo oft der Mittelton, durch den die Muſik, wenn ſie möglichſt einfach und doch nicht ohne alle Vermittlung von einer Octave zur andern übergehen will, dieſen Uebergang bewerkſtelligt, und zwar ſowohl aufſteigend, als insbeſondere abſteigend, wie namentlich am Schluß der Tonſtücke, wo die einfache Rückkehr zu einer tiefern Octave des Grundtons ſo häufig mittelſt Durchgangs des Baſſes durch die Quinte geſchieht. Ebenſo iſt die Quint oder Dominant auch da, wo es ſich nicht um den Uebergang von einer Octave zur andern handelt, (meiſt von unten her, als untere Quint, wo ſie dem Grundton näher liegt, oft aber auch mit guter, lebendiger Wirkung von oben her) der natürliche Vorton des Grundtons der Octave, der Vorbereitungston, von welchem man zum Grundton (oder auch zu ſeiner Terz) aufſteigt, welchen man dieſem voranſchickt, wenn das Tonwerk nicht unmittelbar mit ihm ſelbſt, nicht uneingeleitet beginnen ſoll. Desgleichen iſt ſie ſonſt ein vielgebrauchtes Intervall, das ſich z. B. wegen ſeiner engen Beziehung zum Grundton und wegen ſeiner Mittelſtellung in der Octave nicht blos zur Einleitung, ſondern auch zum eigentlichen, definitiven Anfang eines Tonſtücks ſehr gut eignet, indem das alsbaldige Einſetzen auf der Quint ſtatt auf dem zunächſt erwarteten tiefern Grundton einerſeits uns über den Grundton des Ganzen nicht im Geringſten unklar läßt, andererſeits aber doch einen eigenthümlichen Eindruck des Gehobenen und Schwunghaften, oder des Leichten und Friſchen, des Hineintretens, des Sprungs in mediam rem hervorbringt (z. B. Terzett und Menuett im erſten Finale von Don Juan, Terzett im zweiten Act u. ſ.). Zum Schluſſe eignet ſich die Quint eben wegen ihres Uebergangscharakters weniger, ſie kann aber auch hier von großer Wirkung ſein, wenn eben dieß beabſichtigt wird, dem Schluß den Charakter des Nichtabſchließenwollens, des Ungelösten, Schwebenden, Ahnenden, Fernes Andeutenden zu geben (wie im Geſang des Gouverneurs vor der Kirchhofſcene).

Verwandt mit der Quint, aber zugleich wieder von beſonderer Bedeutung, iſt zunächſt die (große) Terz. Sie eröffnet zwar nicht eine neue Reihe wie die Quint, ſie gliedert die Reihe nicht direct, ſondern blos mittelbar durch die ihr zukommende Wichtigkeit, in Folge welcher ſie eine weſentliche Tonſtufe der normalen Tonreihe iſt und ihr nicht fehlen darf. Ihre Hauptbedeutung iſt eine ausfüllende; ſie bietet eine nicht nur erleichternde, ſondern eine weſentlich befriedigende, ja unentbehrliche Mittelſtufe dar für den Uebergang von Prim zu Quint, der an ſich bei aller Natürlichkeit, die wir ihm zuerkennen müſſen, eben doch, wenn gleich weit weniger als der von Octave zu Octave, immer noch ein Sprung iſt und bleibt. Die Terz erſt gewährt beim Auf- und Abgehen auf den Hauptintervallen der Tonreihe eine wahrhaft concrete Vermittlung; während bei längerem Auf- und Abſteigen blos auf Grundton und Dominante doch wieder eine allzu einfache, einförmige, nichtsſagende, leere, unnatürlich hüpfende Tonfolge entſteht, ſo wird dagegen durch Hinzunahme der Terz dieſes Auf- und Abſteigen ein zwar auch noch ganz ſimples und klares, aber doch zugleich natürlich vermitteltes, volllautendes, nirgends eine Lücke fühlen laſſendes Auf- und Abwärtsſichbewegen, das ebendarum an ſich ſelbſt bereits muſikaliſch ſchön, bereits vollkommen anſprechender Wohllaut, das erſte wohllautende Intervallverhältniß iſt; wie die Octave, ſo iſt auch die Quinte immer noch ein gar zu einfaches Tonverhältniß, Octav und Quint ſind natürlich, aber ſie ſind nicht concret genug; concret wird alle Muſik erſt mit dem Terzintervall. Die große Terz ſteht aber auch, von dieſer ihrer vermittelnden Bedeutung abgeſehen, namentlich zum Grundton in einer Beziehung, die ſie nicht minder wichtig macht. Es kann zwar mit ihr, wenn ſie in die untere Octave verlegt iſt, nicht ſo treffend wie mit der Dominante der Grundton von unten her eingeleitet werden, weil nur die Dominante unmittelbar und beſtimmt auf den Hauptton gebieteriſch hinweiſt. Wohl aber kann die Terz von oben her dem Grundton vorangeſchickt oder mit ihr geradezu ſowohl angefangen als geſchloſſen werden. Der Anfang mit der Terz macht einen ähnlichen, nur natürlichern und ruhigern Eindruck wie der mit der Quint, den Eindruck, daß man alsbald auf einen höhern Punct, als man eigentlich erwartete, gehoben wird, alſo wieder den des Freien, des Gehobenen, des nachdrücklich Hervortretenden; am Schluß hat auch ſie, jedoch mit demſelben Unterſchied von der Quint wie vorhin und daher weit häufiger als dieſe anwendbar, die Wirkung des Nichtabſchließenden, weniger Beſtimmten, des Schwebenden, romantiſch Verklingenden, Sehnſuchts- und Erwartungsvollen, des Hinausweiſens in unbeſtimmte Fernen, es iſt ein Schluß und iſt doch keiner, es iſt ein Stillhalten auf einer Stufe, die zur Höhe emporführt, von welcher es uns nach oben zieht und auf der wir doch wider Willen feſt-

gehalten werden und nun gleichſam verwundert uns umſchauen nach einem Höhern und Fernern, das uns in Ausſicht geſtellt und doch nicht wirklich geboten wird. — Die übrigen Intervalle haben für ſich nicht mehr gleiche Wichtigkeit wie die eben beſprochenen. Die aufſteigende Quart mit der Sext zuſammen füllt den Zwiſchenraum zwiſchen den Octaventönen wohl auch in befriedigender (concreter), aber nicht in unmittelbar erwarteter Weiſe aus; Terz und Quint können durch nichts Anderes erſetzt werden, man fühlt namentlich den Fortgang vom Grundton zur Quart als zu weit vorgeſchoben, als eine nicht natürliche Distraction, die Tonfolge 1 4 6 8 treibt mit Gewalt zu 1 3 5 8 zurück. Die Quart wird zwar ſowohl nach der großen als nach der kleinen Terz unbedingt erwartet, weil ſie acuſtiſch ein Hauptintervall iſt, und ſie iſt ſo der natürlichſte Schlußſtein der erſten Hälfte der Octave, der natürliche Vorton der Quint, der ſo mit dieſer zuſammen die Octave in ihre zwei Hälften abtheilt; aber ſonſt fehlt ihr die tief eingreifende Bedeutung der letztern; ſie theilt dieſe Bedeutung nur da, wo ſie als tiefere Octave der Quint unter dem Grundtone als deſſen hinabverlegte Dominante liegt und ſo nicht blos im Quart-, ſondern zugleich im Quintverhältniß zu ihm ſich befindet.

Ganz vollſtändig kann die Bedeutung der verſchiedenen Haupt- und Nebenintervalle natürlich erſt bei der Lehre von der Harmonie hervortreten, wo ſie nicht mehr blos als Nach-, ſondern auch als zuſammentönendes Neben- und Ineinander betrachtet werden. Indeß iſt es ſchon hier am Platze, vorläufig darauf hinzuweiſen, daß auch harmoniſch betrachtet das Verhältniß der Intervalle unter ſich ganz dieſelben Reſultate ergibt. Die Octave dient der Muſik da, wo es eben um die abſolute Einſtimmigkeit zu thun iſt; ſie kann in ſolchen Fällen gerade durch dieſe reine Einfachheit, durch die Beſeitigung aller vermittelnden, ausfüllenden, wohlthuenden Zwiſchenſtufen, durch die Leere, die ſie zu empfinden gibt, groß, erhaben, hohl, unheimlich, geiſterhaft wirken. Der Monotonie des Octaveneinklangs tritt zunächſt entgegen das Zuſammentönen von Grundton und Dominante; aber gerade da zeigt es ſich, daß doch erſt mit der Terz Vermittlung, Vollſtimmigkeit gegeben iſt. Grundton und Quint zuſammen erregen das Gefühl einer unausgefüllten, traurigen, unbehaglichen, ſchreienden Leere, wogegen die Terz ſchon für ſich mit dem Grundton einen befriedigenden Zuſammenklang bildet. Der Haupt- und Grundaccord, der durchaus voll anſpricht, iſt aber erſt Grundton Terz Quint zuſammen oder auch noch vermehrt mit der obern Octave; mit ihm iſt der Urtypus, das concrete Urbild aller Harmonie gegeben. Anders verhält es ſich dann gleich wieder mit 1 4 6 8; dieſer Accord könnte nicht wie 1 3 5 8 gut für ſich allein, z. B. als Accord eines harmoniſch geſtimmten Glockengeläutes, beſtehen, er befriedigt für ſich nicht trotz allen Wohlklangs, er führt nothwendig zurück

zu 1 3 5 8, indem nur dieſer den Eindruck vollkommenen Zuſammengehörens und natürlichen Aufeinanderfolgens, Entſprechens und Zuſammenklingens der Töne, aus denen er beſteht, hervorzubringen vermag.

§. 771.

1. Das Tonſyſtem geſtaltet ſich zur **Tonleiter**, wenn unter Zugrundlegung ſeiner Eintheilung in Octavenabſchnitte der Zwiſchenraum zwiſchen den Octaventönen ſtetig durch eine Reihenfolge neben einander liegender Töne ausgefüllt wird. Dieſe Reihenfolge kann von verſchiedener Art und verſchiedenem Charakter ſein je nach der verſchiedenen Stellung, welche den Halb- und Ganztönen innerhalb der Reihe angewieſen, und je nach der verſchiedenen Eigenthümlichkeit, welche eben durch dieſe verſchiedene Stellung dem ganzen Fortgange aufgeprägt wird. Der Hauptunterſchied iſt der zwiſchen **Dur- und Molltonleiter**; in der erſtern iſt der Fortgang vorherrſchend ein den Charakter freien ungehemmten Fortſchritts an ſich tragender Fortgang durch Ganztöne, indem in ihr die Halbtöne ſo gelegt ſind, daß ſie nur die Stellung von Uebergangs- und Schlußtönen an einzelnen Hauptabſchnitten der Leiter einnehmen; in der Molltonleiter
2. dagegen findet das Umgekehrte ſtatt. Das Prinzip des Fortgangs durch Halbtöne iſt rein durchgeführt in der **chromatiſchen Leiter**, welche aber hiedurch die charakteriſtiſchen Verhältniſſe der Hauptintervalle verwiſcht und daher nur untergeordnete Bedeutung anſprechen kann.

1. Streng genommen ſollte am Anfang des §. geſagt ſein, das Tonſyſtem geſtalte ſich zur Tonleiter, wenn unter Zugrundlegung der Eintheilung des Tonſyſtems in Octavenabſchnitte und der Octave in die zwei durch die Dominante gegebenen Octavenhälften der Zwiſchenraum zwiſchen Prim und Octav, ſowie zwiſchen beiden und der Dominante ſtetig (alſo eben leiterförmig) durch Töne ausgefüllt wird. Mit der Abſcheidung des Tonſyſtems in Octaven, mit dem Herausgreifen der Octavenperiode aus der ganzen Tonreihe iſt die Geſtaltung der Tonfolge eben an das Octavverhältniß gebunden, muß nach ihm ſich richten, und ſo entſteht die Aufgabe, die zwiſchen Grundton und Octav liegenden Einzeltöne in der Art zu bilden und zu ordnen, daß ihr Fortgang einerſeits den Zwiſchenraum in ſtetiger und gefälliger Mannigfaltigkeit ausfülle, andererſeits in natürlicher Weiſe wieder zum Grundton (in der Octave), deſſen Wiederkehr das Gefühl erwartet, hinführe. Soll dieß geſchehen, ſo kann natürlich das Hauptintervall, die Dominante, in der Leiter nicht fehlen, indem mit ihr ein ebenſo gefälliges als den Uebergang von Prim zur Octave weſentlich vermittelndes Tonelement verloren gienge; iſt aber einmal die Dominante in der Leiter, ſo zerfällt dieſe durch ſie in zwei Abſchnitte, weil mit dem Eintreten der Dominante das Gefühl,

eben mit ihr die Region der Prim ſchon verlaſſen zu haben und aus ihr in die der Octave übergeſchritten zu ſein, ſich von ſelbſt einſtellt. Es handelt ſich alſo genau geſprochen nicht mehr um Ausfüllung der Octavenreihe, ſondern um Ausfüllung dieſer zwei Abſchnitte vor und nach der Dominante. Die Ausfüllung — dieſe Bemerkung iſt nothwendig voranzuſtellen — geſchieht, weil nach §. 768, ▪ die aufſteigende Bewegung die maßgebende ſein muß, von unten her, oder ſie geſchieht ſo, daß der den Geſetzen des Gefühls und der Phantaſie entſprechende Tonfortgang, durch den dieſe Ausfüllung zu Stande kommen ſoll, von unten nach oben zu verwirklicht wird. Dieſer Fortgang iſt nun zunächſt mittelſt Ganztönen zu machen, da dieß einmal der natürliche, der einzig leichte, freie, klare Fortgang iſt. Aber Ganztöne allein können darin doch nicht vorkommen, da in dieſem Falle, wie eine einfache Rechnung mit den Intervallzahlen zeigt, weder von der Prim aus die Dominante, noch von dieſer aus die Octave zu erreichen wäre; Halbtöne ſind alſo nothwendig und zudem der Mannigfaltigkeit wegen wünſchenswerth; es fragt ſich nur, wie ſie geſtellt werden, und es iſt für den ganzen Charakter der Tonfolge entſcheidend, wie dieß geſchieht. Werden ſie — dieß iſt das Erſte, worauf es ankommt — ſo geſtellt, daß in beiden Abſchnitten der Tonreihe eine größere Periode von Ganztönen erhalten bleibt, ſo herrſcht natürlich in der ganzen Reihenfolge der Charakter der Bewegung durch Ganztöne vor; werden ſie aber ſo geſtellt, daß die Ganztonbewegung nach kurzer Dauer ſogleich von der Halbtonbewegung unterbrochen wird, ſo iſt der Eindruck des Ganzen der einer durch die Halbtonbewegung immer wieder aufgehobenen und durchbrochenen Ganztonbewegung, alſo — weil dieſes den Normalverlauf durchbrechende Element eben als ſolches vorzugsweiſe hervortritt — eines Vorherrſchens der Halbtonbewegung. Ferner: werden die Halbtöne ſo geſtellt, daß ſie erſt am Schluß der beiden Abſchnitte der Octave ſtehen, ſo ordnen ſie ſich auch hiemit den Ganztönen als bloße Uebergangs- oder Schlußtöne unter und tragen andererſeits auch zur Leichtigkeit, Klarheit, Gefälligkeit der ganzen Leiter bei, weil gerade am Schluſſe ein kleineres Intervall, ein ſtetigerer Uebergang gefordert iſt, damit das zu Ende Gehen, das nicht mehr weiter Wollen der Bewegung klar hervortrete, die Bewegung gefällig ſich abrunde und ausklinge; werden die Halbtöne aber ſo geſtellt, daß ſie ſchon in der Mitte oder gar am Anfang der Leiter, ſowie ihrer einzelnen Abſchnitte ſtehen, ſo erhalten ſie vorwiegende Bedeutung und geben zudem der ganzen Leiterbewegung einen ſchwerfälligern, dunklern, trübern Charakter, weil ihr paſſende Schlüſſe fehlen. Dieß ſind die Momente, auf welchen die Unterſchiede der Haupttonleitern und namentlich des Dur und Moll beruhen. Die Durtonleiter iſt diejenige, in welcher die Ganztonbewegung vorherrſcht und zugleich die befriedigendſten Schlußformen gegeben ſind. Zu Anfang

beider Hälften haben wir zwei Perioden von Ganztönen, eine zweimalige Fortſchreitung durch Ganztöne (c zu d, d zu e, g zu a, a zu h); der eine Halbton ſchließt befriedigend das Ganze (h zu c); der zweite ſteht nicht, wie man etwa erwarten könnte und wie es in der ſog. lydiſchen Tonart wirklich der Fall iſt, vor der Quint (vor g), ſondern er ſteht richtiger eine Stufe weiter zurück, zwiſchen Terz und Quart; er ſchließt dieſe letztere eng an die Terz an, er faßt die Quart mit der Terz und durch ſie mit dem erſten Abſchnitt der Octave überhaupt eng zuſammen, während er ſie von der Quint durch den ſo entſtehenden Ganzton (f zu g) abtrennt; er bildet ſo aus Prim Secund Terz Quart Eine Periode, was ganz richtig iſt, weil mit der Quint ja ſelbſt ſchon eine zweite beginnt, er ſtellt die Quint nach dieſer Seite ſelbſtändig hin und weist ſie der zweiten Octavhälfte zu, der ſie an ſich ſchon angehört und die ohne ſie (d. h. wenn die Quint z. B. durch die übermäßige Quart fis zur erſten Hälfte gezogen würde) zu klein ausfiele; er macht alſo durch ſeine Stellung die beiden Hälften ſymmetriſch, und er muß dieſe Stellung außerdem auch deswegen haben, weil ſonſt der Tonleiter das natürliche Intervall der einfachen Quart verloren gehen oder ein Widerſtreit der Scala mit den Intervallverhältniſſen ſowie mit den auf dieſe gebauten Harmonieverhältniſſen entſtehen, die Scala eine übermäßige Quart haben, die Harmonie aber deßungeachtet auf der einfachen Quart beſtehen würde. So aber wird durch dieſe Stellung des Halbtons der erſte Abſchnitt der Octave (c—f) zu einer für ſich ſtehenden, von der zweiten deutlich geſchiedenen und zugleich zu einer in ſich ſelbſt vollkommen abgerundeten, die Momente des Anfangs, Fortgangs und Abſchluſſes in ſich vollſtändig vereinigenden eigenen Periode abgeſchloſſen, welche eben hiedurch auf die zweite, nach demſelben Geſetze gegliederte Periode (g—c) vorbereitend hinweist und mit ihr zuſammen der Durſcala den Charakter eines ſymmetriſch periodiſchgegliederten Ganzen verleiht. Einfaches, entſchiedenes Vorwärtsgehen oder Aufſteigen, verbunden mit wohlgefälligen Halt- und Schlußpuncten und ſchöner Periodicität des Ganzen iſt ſo in Folge der hier angenommenen Stellung der Halbtöne Charakter der Durleiter, um deß willen ſie als die natürlichſte, heiterkräftige und ſchlechthin befriedigende Tonfolge erſcheint. Auch bei abſteigender Bewegung bleibt dieſer Charakter, obwohl er in ihr nicht ſo ſcharf hervortritt; auch hier ſchlüpft die Bewegung über die Halbtöne, die ja hier nicht als Hemmung eines Aufſtrebens, ſondern nur als den Uebergang zu tiefern Tönen vermittelnde und erleichternde Zwiſchenglieder gefühlt werden können, leicht hinweg, und es ſcheint namentlich darin eine Befriedigung zu liegen, daß durch den Beginn mit der dem Octavton ganz nahe liegenden großen Septime dem Herabgehen ſogleich der Typus des Bleibens in der Scala eben dieſes Tones, aus welchem ſich die Tonbewegung mittelſt des Halbtons der Septime gleichſam

unmittelbar loswickelt, aufgedrückt wird. Zugleich hat die Durleiter namentlich den Vorzug der großen Terz, des natürlichen, wohlklingenden Mittelglieds zwiſchen der Prim und den höhern Intervallen. — Ganz anders die Molltonleiter. In ihr wird gerade das Intervall der großen Terz und ebenſo das der großen Sext aufgehoben; der hier ſchon nach der zweiten Stufe und dem entſprechend nach der Dominante (die bleiben muß) eintretende Halbton wirkt hemmend, erſchwerend, von der geradlinigen Bewegung ablenkend; nach oben zu fehlt es der Mollbewegung, ſofern ſie auf die kleine Sext eigentlich die kleine Septime folgen laſſen muß, an dem Moment der Zuſpitzung und des leichten Schluſſes durch die große Septime, ſie ſchließt eigentlich ohne Schluß und damit in ſo unerträglicher Weiſe, daß man für die aufſteigende Mollleiter aus der Durleiter die große Septime entweder allein (as h) oder zu ihr noch die große Sext (a h) entlehnen und ſo entweder das Prinzip des ſprungloſen Fortgangs durch einfache Ganztöne oder den Mollcharakter preisgeben muß, jedenfalls aber nur im Abſteigen eine reine Mollleiter zu Tage kommt. Sehr abweichend iſt auch die Geſtaltung der Octave, die durch die Stellung der Halbtöne in der Mollleiter hervorgebracht wird. Die klare, ebenmäßige Gliederung, die ſcharfe Zweitheilung der Durſcala iſt verſchwunden; die Halbtöne ſtehen nicht mehr an den natürlichen Halt- und Endpuncten, ſie kommen zu früh, ſie bilden keine Schlußcäſuren wie in Dur, ſie ſind nicht mehr Schluß-, ſondern blos Bindetöne, welche durch die Bedeutung, mit der ſie in der Mollleiter hervortreten, allerdings dieſer Scala den Charakter eines weniger ſcharf gegliederten, ſtetigern, ſchleifendern und damit „weichern," ebendamit aber etwas vom Verſchwommenen und Schleppenden an ſich tragenden Fortgangs aufdrücken. Nicht zu verkennen iſt übrigens, daß in abſteigender Bewegung die Mollleiter doch natürlicher erſcheint als in aufſteigender; die abſteigende Bewegung fordert weniger Schwung und Fortſchritt, daher hier die Mollbewegung weniger fremdartig für unſer Gefühl iſt, und zudem hat die abſteigende Mollleiter den großen Vorzug vor der aufſteigenden, daß der unnatürliche Schluß der letztern nach oben und die ebenſo unnatürliche Correction deſſelben durch Durtöne wegfällt.

Neben Dur und Moll laſſen ſich natürlich auch noch weitere Tonleitern denken, dergleichen wir im Alterthum und Mittelalter wirklich im Gebrauche finden. Während die ſog. ioniſche mittelalterliche Tonart unſer Dur iſt, weicht die ſog. lydiſche (F) dadurch von ihm ab, daß der erſte Halbton der Scala erſt vor die Quint fällt (f g a h c); dieſe Stellung hebt die ſchöne Gliederung der Octave auf, ſie gibt zwar der aufſteigenden Leiter den nicht ungefälligen Charakter unaufhaltſam ohne Ruhepunct aufſtrebenden Fortſchritts, aber ſie verunſtaltet die abſteigende Leiter, macht ſie irrationell, indem in dem Halbton zwiſchen c und h durch die enge Ver-

bindung dieſer beiden Töne die Bewegung in die Leiter der Dominante C überſchweift (nach demſelben Geſetz, wie vorher f e die Leiter F ankündigt) und dann doch wiederum ſchwerfällig in F zurückſinkt. Das Mixolydiſche (G) iſt Dur mit kleiner Septime; es fehlt ihm hiemit, wenn ſein Charakter rein feſtgehalten wird, für Melodie und Harmonie der Leitton, der namentlich zu einem befriedigenden Schluſſe eines ganzen Tonſtücks (z. B. fis g) und ebenſo zu präciſer Verknüpfung weſentlicher Accorde (z. B. d fis a c, d g h) unentbehrlich iſt, daher ſchwebende Unbeſtimmtheit und (wie auch bei den meiſten andern) eine Ungelenkigkeit der Tonverknüpfung der Charakter dieſer Tonreihe iſt. Während die äoliſche Weiſe (A) mit unſerem abſteigenden Moll identiſch iſt, weicht die doriſche (D) darin von ihm ab, daß ſie zwar die kleine Terz (l), aber die große Sext (h) und kleine Septime (c) hat, alſo das kräftige Dur und das trübere Moll in ſich gewiſſermaßen vereinigt; die phrygiſche endlich (E) iſt das gerade umgekehrte Dur, indem hier die Halbtöne (f, c) nach der erſten und fünften Stufe kommen, wie in Dur vor der letzten und nach der dritten; ſie iſt das extrem gewordene Moll, ſie hat nicht nur deſſen Intervalle, kleine Terz und kleine Sext, ſondern ſie hat vollends ganz den Charakter der Halbtonbewegung, indem die aufſteigende Bewegung gleich mit dieſer beginnt und ebenſo die abſteigende mit ihr (f e) ſchließt, ſo daß aufwärts die Bewegung gleich von vorn herein bedeutſam gehemmt und zurückgehalten erſcheint, abwärts aber der Schluß wegen des auf den Grundton drückenden Halbtons ganz beſonders ſchwer wird und damit gleichfalls den Charakter eines Ungewöhnlichen, Bedeutſamen, eines auf die Seele drückenden Geheimniſſes, einer noch nicht gelösten Spannung erhält. Es geht aus der gegebenen Ueberſicht hervor, daß dieſe Nebenſcalen nicht ohne Eigenthümlichkeit ſind, die dieſelben für den Ausdruck gewiſſer beſonderer Stimmungen und Bewegungen jederzeit geeignet machen kann, daher ſie auch in der modernen Muſik hie und da zur Anwendung kommen; aber ſie haben doch unſern Dur- und Molltonweiſen gegenüber zu wenig natürlichen, fließenden Fortgang und Schluß, ſie ſind größtentheils nicht reiner, ſondern gemiſchter Gattung, ſie haben trotz des Bedeutſamen keine klar, weich und gefällig ſich gliedernde Tonfolge, ſondern aus allen dieſen Urſachen etwas Schwebendes, Nebelhaftes, Unaufgelöstes und doch zugleich Hartes, das oft wohl an ſeinem Orte iſt, im Ganzen aber dieſe Tonleitergattungen hinter dem wohlproportionirten Dur und dem jedenfalls weichen, nicht gar zu ſchweren und düſtern Moll immer mehr zurückgedrängt hat. Genauer wäre die Unvollkommenheit und namentlich die Ungelenkigkeit dieſer Nebentonleitern nur nachzuweiſen, wenn man zugleich auf die Art und Weiſe näher eingienge, wie ſich in ihnen die einzelnen für den Fortgang eines mehrſtimmigen Tonſtücks nothwendigen Hauptaccorde geſtalten; aber der Gegenſtand iſt zu ſpeziell, als daß er hier behandelt werden könnte.

*. Die chromatiſche Leiter, die ſich in Halbtönen auf- und abwärts bewegt, kann der in Ganz- und Halbtönen gehenden, „diatoniſchen“ gegenüber nur eine Nebenart ſein. Sie iſt theils zu indifferent, weil in ihr Alles gleich iſt und namentlich die Intervallverhältniſſe ſich ganz verwiſchen, theils nicht von freier und rüſtiger Bewegung; es drängt ſich in ihr Alles zuſammen, will nicht recht auseinander; es iſt eine Linie, die ſich fortwährend in kleinſten Windungen ſchlängelt, ohne je auch zu einer einfach decidirten geradausgehenden Bewegung zu kommen; es iſt die abſtracte Leiter, die das Prinzip der Continuität übertreibt, die nur kleine, gleich zugemeſſene Schritte machen will. Natürlich kann die chromatiſche Leiter ebendarum für gewiſſe Zwecke ſehr bezeichnend und wirkſam ſein. Das einerſeits nicht recht von der Stelle wollende, andererſeits trotz des erſchwerten Fortgangs unaufhaltſam vor ſich gehende Fortrücken, Fortdrücken und Fortſchieben eignet ſich trefflich, ein langſames Austönen einer innigen, von ſich ſelbſt nur mit Mühe, mit Bedacht loskommenden Empfindung (ſo am Schluß des zweiten Satzes des Beethoven'ſchen Septetts), oder ein gewaltſames, dringliches Hinausſtreben zu einem Abſchluß, oder ein mächtiges Herandringen eines Affectes, einer Seelenbewegung, auch Verwunderung, die nicht recht von der Stelle kommt, Furcht, die ſich nicht zu rühren wagt, auszudrücken (wie z. B. im Sextett des Don Juan das Chromatiſche in mehrfachen Beziehungen dieſer Art angewandt iſt). Außerdem aber kann die chromatiſche Leiter, für ſich oder mit der diatoniſchen combinirt, wegen ihrer Kleintheiligkeit auch den mehr formellen Eindruck des Zierlichen, Feinen, des zierlich Fortfließenden und Fortrollenden hervorbringen; nach dieſer Seite, als figurirendes, ornamentiſches Element, hat ſie namentlich für die Inſtrumentalmuſik Bedeutung, welche um der Formenmannigfaltigkeit willen, die ihr Geſetz iſt, nicht immer auf die diatoniſche Leiter oder Melodie ſich beſchränken kann. Die chromatiſche Tonleiter iſt vollſtändiger als die diatoniſche, ſie enthält alle überhaupt zur Anwendung kommenden Töne, ſie iſt das ganz in ſeine kleinſten Theile zerlegte Tonſyſtem, das Tonſyſtem als abſtracte, unterſchiedsloſe, aber überall ſtetig in ſich zuſammengehaltene, ihre Glieder wie an einer Perlenſchnur engſt aneinander reihende Tonfolge; darin liegt ſowohl ihre Einſeitigkeit als ihre Eigenthümlichkeit.

§. 772.

Der innere Unterſchied des Dur und Moll iſt ſo weſentlich, daß jede der beiden Tonweiſen eine eigene Art von Tonſyſtem, ein eigenes Tongeſchlecht, begründet. Beide Tongeſchlechter haben ihre Berechtigung und charakteriſtiſche Bedeutung; aber Dur iſt nicht nur das kräftigere und freiere, ſondern auch das einfachere, naturgemäßere, einer weit umfaſſendern Anwendung fähige

Tongeſchlecht, während Moll in Folge ſeines gedämpften, gedrückten Charakters den Typus abſtracter, rein in ſich und in ihre Zuſtände verſenkter Subjectivität repräſentirt und ebendarum ſelbſt eine individuellere, beſchränktere Form iſt.

Der Unterſchied von Dur und Moll erſtreckt ſich natürlich nicht blos auf die Leiter und nicht blos auf die Hauptintervalle in ihrem Nacheinander, ſondern auch auf ſie in ihrem Zugleich oder auf die Accorde; Moll hat vor Allem, was hier vorausgenommen werden muß, den Grundaccord aller Harmonie, den Dreiklang auf den Grundton der Leiter (1 3 5), deßgleichen den Dreiklang auf der Quart mit der kleinen Terz, ſo daß ſchon hiedurch auch der Harmonie des Moll das Gepräge des Zurückgehaltenen, Gedämpften, Herabgeſtimmten, obwohl damit auch einer gewiſſen Bedeutſamkeit aufgedrückt wird, die eben in der Verſchiebung der Harmonie, in der Abweichung von dem gewöhnlichen und natürlichen Stimmungsausdruck unmittelbar gegeben iſt. Dur und Moll ſind daher völlig verſchiedene Tongeſchlechter, ſo verſchieden wie Licht und Dämmerung, frohe Kraft und gedrückte Weichheit oder Wehmuth, worüber ſchon in §. 753 das Genauere ausgeſprochen iſt. In dem dort Geſagten iſt bereits angedeutet, daß Moll nicht gerade blos das Traurige, Weiche, ſondern überhaupt das „Verhüllte" der Stimmung iſt, das Verſenktſein des Subjects in eine Stimmung, der es ſich nicht zu entwinden vermag, durch die es gebunden, an einfach freiem und kräftigem Heraustreten aus ſich gehindert iſt. Moll repräſentirt das durch irgend etwas in ſich zurückgeworfene, nicht frei in die Welt ſchauende, in ſich gekehrte, mit etwas kämpfende Subject; es iſt ebendamit abſtract ſubjectiv, es iſt nicht das der Objectivität geöffnete, ſondern unfrei in ſich reflectirte, zurückgedrängte Gefühl, es iſt das Gefühl in einſeitiger Subjectivität. In Dur klingt nicht von vornherein eine beſondere Stimmung an, es iſt Gefühl, Erregung überhaupt, die ihren beſtimmtern Inhalt erſt durch den Charakter des einzelnen Tonwerks erhält; aus Moll aber tönt gleich mit dem erſten Klange dieß Subjective der Stimmung heraus, es ſagt uns alsbald, daß wir das Subject vor uns haben als von einer beſondern Stimmung befangen, beherrſcht, gepreßt, und ſo tritt denn zugleich überhaupt das Subjective, das Empfinden als ſolches in Moll ſpezifiſch hervor. Hierin liegt nun ſowohl ſeine Berechtigung als ſeine untergeordnete Stellung. Die Muſik wäre nicht Muſik, nicht Kunſt der Empfindung, wenn ſie nicht auch Mittel hätte, die Empfindung in ihrer Macht über das Ich, das Subject als rein in ſich ſelbſt und ſein Fühlen verſenkt darzuſtellen; bloßes Dur wäre, wie alles einfach Schöne, zu farblos, zu klar; die helle Färbung fordert als Complement die dunkle, wenn ſie nicht eintönig und fade werden will; kurz es muß auch Darſtellungen geben, in welchen der einfach leichte, freie Gang der Muſik, wie ihn Dur repräſentirt, verſtellt, verſchoben,

erſchwert und zurückgehalten wird durch Mollaccorde, Mollintervalle, Molltonarten, damit dieſem Gegenſatze gegenüber das Dur in ſeiner Naturwahrheit und ſchönen Helligkeit wiederum um ſo beſtimmter hervortrete. Auch die dem Moll verwandten Nebentonarten haben daran ihr Recht, auch ſie haben in Folge ihrer gedämpften Accorde das Helldunkel, das man auch zu ſehen begehrt, um an der Sonnenklarheit des Lichtes nicht zu ermüden. Das Moll tritt mit Recht überall ein, wo es gilt, entweder überhaupt eine beengende, beklemmende Stimmung zu ſchildern, oder eine ſonſt in Dur einhergehende Bewegung mit einem Male als gehemmt, zurückgehalten, ſich in ſich zurückziehend erſcheinen zu laſſen; in letzterem Falle iſt das in Durſätze hineintretende Moll ein Hauptmittel der Muſik für Charakteriſtik beſonders im Dramatiſchen (z. B. in Opernfinale's, wie das erſte in Don Juan, in bewegten Arien), wo ja eben die Hemmungen, das plötzliche Still- und Anſichhalten in Folge eines Hinderniſſes, einer Angſt, Furcht, Vorſicht, ebenſo das Umſchlagen, das Sichverdüſtern und Ernſterwerden der Stimmung eine ſo große Rolle ſpielen; oft ſind es nur ganz kurze Taktreihen oder Perioden, in welchen Moll wie eine den hellen Himmel plötzlich umnebelnde, alsbald aber wieder zurückweichende Wolke zwiſchen hineintritt, um das momentane Anftauchen einer tiefer ergreifenden, beängſtigenden Empfindung zu veranſchaulichen (ſo der Gmoll-Accord im erſten Theil des Chors O Iſis u. ſ. w.). Bald iſt es die Bangigkeit des Schmerzes, was Moll für ſich oder in ſolchen Zwiſchenſätzen veranſchaulicht, bald auch die höchſte, herzergreifende Luſt, der die gewohnten Ausdrucksmittel nicht mehr genügen (wie in einer Stelle des Duetts aus Fidelio „O namenloſe Freude"), oder die ſanftere Rührung der Freude (Oreſt in Iphigenie in Tauris unmittelbar vor dem Schlußchor), oder das Schmachten der Liebe (Amoll-Duett in Figaro); auch das Fremdartige, Geiſterhafte (das Elfengetrippel in Mendelsſohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum), das Rauhe und Wilde (Gluck's Scythenchöre, Trinklied der Soldaten in Gretry's Richard), das Täppiſche und Ungeleuke (Osmin's erſtes Lied in der Entführung) ſpricht die Muſik mit Recht in Moll als der Tonweiſe aus, der einmal das Verſchleierte, Dumpfe, Schwere eigen iſt; und wenn auf anderer Seite die Kirchenmuſik für Chöre und Chorale ſich des Moll oder ſeiner Nebentonarten häufig, ja mit Vorliebe bedient, ſo geſchieht auch dieß deswegen, um die Gefühle der Demuth, des gepreßten Herzens, der Ehrfurcht, der ernſtdurchdrungenen Freude darin auszudrücken und der Tonſprache überhaupt tiefere Bedeutſamkeit zu verleihen. Allein etwas Unaufgelöstes und etwas einſeitig Subjectives iſt in Moll immer. Es belaſtet die Seele mit einem Druck, den ſie hinwegwünſcht wie einen dunkeln Flor, der das Auge an freiem Aufſchauen hindert, es läßt unwillkürlich Löſung, Befreiung erwarten, daher nicht ganz ohne Unrecht ältere Componiſten Stücke in Moll mit dem Durdreiklang ſchließen; wir hören lieber Symphonieen, deren Moll

in einen Satz aus Dur ausgeht, wir verkennen zwar die Wahrheit des Ausdrucks, die Folgerichtigkeit der Durchführung nicht, wenn in Mozart's Gmoll-Symphonie das Moll auch im Schlußſatze dominirt, aber wir gehen doch nicht ganz befriedigt davon hinweg; wir finden unwillkürlich den in Dur ausgedrückten Ernſt oder Schmerz edler, männlicher, weil die Paſſivität ſubjectiver Empfindung nicht ſo ſtark ſich geltend macht, die Empfindung tritt in Moll zu naturaliſtiſch wahr mit ihrer Gepreßtheit und Weichheit hervor, ſie iſt gleichſam noch nicht zu freier künſtleriſcher Idealität erhoben. Und darum iſt Dur doch das Normaltongeſchlecht, Moll nur Ausnahme, nur ein Gegenbild zu Dur, das in der Regel nicht das Vorwiegende ſein kann und ſelbſt die religiöſe Muſik nicht einſeitig beherrſchen darf.

§. 773.

1. Auf jeder Stufe des Tonſyſtems kann eine nach dem Dur- oder Molltongeſchlecht gebildete Leiter errichtet werden. Es entſteht ſo eine Mehrzahl von Leitern, Tonarten, die nicht nur durch den verſchiedenen Grundton, ſondern auch innerhalb der Octave durch verſchiedene Tonhöhe der einzelnen Tonſtufen differiren, ſofern mit der Verſchiebung des Grundtons auch andere Leitertöne in gleichem Verhältniſſe verändert, erhöht oder erniedrigt werden müſſen, damit die Intervallverhältniſſe innerhalb der jedesmaligen neuen Leiter dieſelben bleiben.
2. Durch dieſes Auseinandergehen in verſchiedene Tonarten erhält das Tonſyſtem einen neuen Zuwachs an concreter Gliederung; unter den einzelnen Tonarten treten nämlich die mannigfaltigſten Verhältniſſe näherer oder fernerer Verwandtſchaft hervor, welche die Grundlage des für die Muſik ſehr wichtigen Verfahrens der Modulation, der Abwechslung mit Tonarten, abgeben;
3. deßgleichen erhält jede Tonart hauptſächlich durch die Höhe, die ſie innerhalb des geſammten Tonſyſtems einnimmt, einen eigenthümlichen Klangcharakter.

1. Dem allgemeinen Unterſchied zwiſchen Dur und Moll iſt unter- und beigeordnet der zwiſchen den auf den einzelnen Stufen der Tonſcala entſtehenden Tonarten. Da was die ſpezielle Muſikwiſſenſchaft hierüber lehrt vorausgeſetzt werden kann, ſo ſind nur die allgemeinern, für die Compoſition bedeutenden Momente hervorzuheben. Und zwar zunächſt die Entſtehungs- und hieraus ſich ergebenden Verwandtſchaftsverhältniſſe der verſchiedenen Tonarten. In gewiſſem Sinne ſind natürlich alle, ſelbſt die auf den entlegenſten Stufen aufgebauten Tonarten unter einander verwandt, ſofern alle in ſtetigem Fortgange letzlich aus Einer Tonart, die um einen feſten Ausgangspunct zu haben als „Normaltonart“ angenommen wird, entſtehen durch Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Stufen um einen Halbton, die vorgenommen wird, um das Intervallverhältniß (nach Dur oder nach

Moll), das durch den neuen Grundton verſchoben war, herzuſtellen. Bleiben wir zunächſt bei den Durtonarten ſtehen, ſo bilden ſich neue Tonarten einmal durch Fortgang vom Grundton („Tonica“ der Tonart) zur Quint; aus jeder Tonart entſteht, wenn ihre Dominante (Oberquint) als Tonica einer neuen Scala genommen wird, eine zweite Tonart, die nur durch einen einzigen, um eine kleine Secund erhöhten Ton von der erſten verſchieden iſt, ſonſt aber noch alle Tonſtufen mit ihr gemein hat; ſo aus der als Normaltonart angenommenen Tonart C die nächſtverwandte Tonart G mit fis, um die große Septime herzuſtellen u. ſ. w. Indeß ſo ſtetig dieſer Uebergang von der einen zur andern Tonart iſt, ſo zeigt ſich doch bald, daß jede ſpätere Tonart immer wenigere Töne mit den frühern gemein hat; unter den Tonarten, die ſelbſt erſt auf erhöhten Tönen entſtehen (Fis, Cis u. ſ. w.), hat nur noch Fis einen Ton (h) mit C gemein, ebenſo H nur noch 2, E nur noch 3. Ein zweiter Weg, neue Tonarten zu bilden, iſt das Herabgehen zur Unterquint (Oberquart), von C zu F, F zu B u. ſ. f. Auch hier entſteht mit jeder neuen Tonart eine Differenz um einen halben Ton, nur daß hier nicht die Septime um einen Halbton erhöht, ſondern die Quart um einen Halbton erniedrigt wird, h zu b u. ſ. f. Dieſe letztern Tonarten entſtehen ſomit auf eine ähnliche Weiſe wie die Molltonarten durch Verkleinerung der Intervalle der Durtonart, und es werden daher auch in der Wiſſenſchaft wie in der Praxis (z. B. beim Spiel auf Streichinſtrumenten) die Btöne der Dur- mit denen der Molltonarten als vollkommen identiſch angenommen, während die durch Erhöhung entſtehenden Töne, die Kreuztöne (und die auf ihnen errichteten Tonarten), wie dieß die Aeuſtik nachweiſt und auch das Gefühl natürlich findet, ſtreng genommen etwas tiefer liegen als die ihnen entſprechenden Btöne (z. B. ais tiefer als b, cis tiefer als des u. ſ. f.); jene ſind dem urſprünglichen Tone (z. B. a) noch näher liegende, kleine, dieſe aber in Verhältniß zu ihm große Halbtöne. Bei der jetzigen Einrichtung des Tonſyſtems verſchwindet allerdings wenigſtens für die Taſteninſtrumente dieſer Unterſchied vollkommen, weil hier der Einfachheit wegen die Vorkehrung getroffen iſt, daß die entſprechenden B- und Kreuztöne durch eine und dieſelbe Taſte angeſchlagen, durch dieſelbe Saite u. ſ. w. hervorgebracht werden; aber ein Gefühl des Unterſchieds bleibt immer, namentlich bei der Führung der Streichinſtrumente und ebenſo für die tonbildende Phantaſie zurück, ein Gefühl, das z. B. nicht geſtattet, Tonarten, die auf dem Klavier ganz identiſch ſind, wie As und Gis, als wirklich identiſch aufzufaſſen; As bleibt mit F, Es mit C näher verwandt als Gis und Dis. Auch eine andere verwandte Einrichtung des gegenwärtigen Tonſyſtems ſchwächt die Unterſchiede der Einzeltöne und Tonarten ab, die ſog. gleichſchwebende Temperatur oder Herabſtimmung der Quinten; ſie hat den Zweck, eine merkwürdige Differenz der Tonhöhe zu heben, die, wenn

die Quintendiſtanz rein oder voll (d. h. einfach als 2:3) genommen und bei der Stimmung zu Grunde gelegt wird, ſich ergibt (indem z. B. bei einer Reihe von zwölf reinen Quinten, die räumlich einer Reihe von ſieben Octaven gleichſteht, der oberſte Ton dieſer Quintenreihe nicht in reinem Octavverhältniß zu dem Tone, mit welchem die beiden Reihen gemeinſchaftlich begannen, ſondern um etwas höher ſteht, daher die Quinten und mit ihnen die übrigen Nebenintervalle durch das ganze Tonſyſtem hindurch etwas kleiner genommen werden, um überall Gleichheit und Octaveneinklang herzuſtellen); auch dieſe gleichſchwebende Temperatur hat zur Folge, daß die Octav ſich in zwölf völlig gleiche Halbtöne zerlegt und ſo die feinern Unterſchiede zwiſchen großen und kleinen Halbtönen auf allen ſo geſtimmten Inſtrumenten verſchwinden. Allein ganz können auch hiedurch die urſprünglichen Differenzen nicht verwiſcht werden; im Geſang oder bei der Begleitung der Klaviere durch Streichinſtrumente machen ſie ſich unwillkürlich zum Nachtheil der Tonreinheit geltend, indem auf letztern Terz, Quint u. ſ. f. dem natürlichen Gefühle gemäß und ſomit reiner gegriffen werden. Daſſelbe iſt der Fall mit den Kreuz- und Btönen, und es kann daher der Unterſchied der beiderſeitigen Tonarten nie ganz verſchwinden, die Btonarten bleiben von den andern für den innern muſikaliſchen Sinn ſtets geſchieden, ſo wenig ſie auch in der Praxis überall auseinander gehalten oder von einem weniger feinen Gehör überall ſicher unterſchieden werden können. Unter den Molltonarten finden, wie ſich von ſelbſt verſteht, dieſelben Verwandtſchaftsverhältniſſe ſtatt wie unter den Durtonarten; diejenigen, welche unter ſich am meiſten Töne gemein haben, ſtehen einander näher als die, bei welchen dieſe Coincidenz abnimmt. Zwiſchen Dur- und Molltonarten aber findet ein zweifaches Verwandtſchaftsverhältniß ſtatt: Dur- und Molltonarten, die den Grundton mit einander gemein haben, bleiben aller Differenz ungeachtet immer weſentlich verwandt, „Schweſtertonarten," einmal weil ſie dieſelbe Lage innerhalb des ganzen Tonſyſtems haben; ſodann differirt die aufſteigende Molltonart von der entſprechenden Durtonart in der Septime oder auch in der Sext nicht, und eine weitere Annäherung iſt vorhanden in den Accorden, ſofern ein Hauptaccord der Molltonart (z. B. C moll), der Dreiklang auf der Dominante (g h d), identiſch iſt mit dem der Durtonart; es muß nämlich der Dominantdreiklang der Mollleiter nothwendig die große Terz (h) haben, da ſonſt die hier eben durch ſie zu vermittelnde enge Verbindung (h c) mit dem Accord auf der Tonica c es g (g c es), eine enge Verbindung, die wegen des ſtetigen Fortſchritts vom einen zum andern durchaus nothwendig iſt, verloren gehen würde. „Paralleltonarten" dagegen ſind die Dur- und Mollleitern, welche, wenigſtens in abſteigendem Moll, alle Töne gemein haben, wie A moll und C dur, C moll und Es dur; dieſe Verwandtſchaft iſt ſehr wichtig, ſofern ſie leichte, ſchnelle, frappante

Uebergänge aus Moll in Dur und zwar in eine ſonſt auf verſchiedener Höhe ſtehende Durleiter und umgekehrt möglich macht.

2. Die ältere Muſik kannte noch nicht zwiſchen Tongeſchlecht, Tonart, Tonleiter; ſie ſtellte ihre Tonweiſen als feſte Typen neben einander; ſie machte jede Stufe der Scala (h ausgenommen, weil h d f mit ſeinen zwei kleinen Terzen keinen Drei-, weder Dur- noch Molldreiklang ergibt) zu einer eigenen beſondern Tonweiſe, die Scala ſpaltete ſich für ſie in verſchiedene Klanggeſchlechter, die nur beſchränkter Combinationen unter einander fähig waren; doch konnte ſchon damals jede Tonart auch aufwärts oder abwärts um ein Quarteninterval, z. B. die ioniſche Tonart (C) nach f (hyperioniſch) oder g (hypoioniſch), ja bereits auch ausnahmsweiſe auf ſonſtige Stufen der Leiter willkürlich verlegt werden. Die neuere Muſik hat mit Recht alle dieſe Schranken vollkommen abgeworfen, ſie geſtattet auf jeder Stufe des Tonſyſtems auch jedes Tongeſchlecht, Dur wie Moll, aufzubauen; die muſikaliſche Bewegung wird hiedurch, ſowie durch ein Accordſyſtem, das die Uebergänge erleichtert und vermannigfaltigt, weit freier und belebter; die Muſik kann ſo nach Belieben Dur und Moll auf höhern oder niedern Tonſtufen ertönen laſſen und ebenſo innerhalb des einzelnen Tonwerks die vielfältigſten Uebergänge, Ausweichungen, „Modulationen“ in nähere oder entferntere, verwandte oder diſparate Tonarten des einen oder andern Klanggeſchlechts vornehmen; das jetzige Tonſyſtem erſt iſt ein ebenſo bunt mannigfaltiges als flüſſiges Material, deſſen Elemente eine nicht zu berechnende Menge der verſchiedenartigſten Abwechslungen und Verſchlingungen geſtatten, ohne den Künſtler durch irgend ein anderes Geſetz als durch das des Wohlklangs ſowie der Faßlichkeit, Stetigkeit, Natürlichkeit, Motivirtheit des Fortgangs zu binden. Kurz die freie Auswahl und Gegenüberſtellung der Tonarten und ihre Combinirung oder die Modulation iſt in der neuern Muſik mit Recht in den Vordergrund getreten; an ihr hauptſächlich hat ſie ein formelles Element charakteriſtiſcher und lebendiger Mannigfaltigkeit errungen, das ihr eine Art von Erſatz gewährt für die ihr ſonſt abgehende concrete Geſtaltenfülle. Der Contraſt der Tonarten mehrerer Tonſätze und ihr Wechſel innerhalb des einzelnen Tonſatzes iſt der Wirkung nach mit nichts beſſer zu vergleichen als mit einem Contraſt und Wechſel von Scenen und Scenerien, die an dem Auge des Zuſchauers vorübergehen; die Muſik führt uns mit ihrem Tonartenwechſel herum in verſchiedenen Regionen des Tonſyſtems, deren jede uns wieder anders als die vorhergehende anſpricht, ſie führt uns oft in einfacherem Gange blos von einer Tonart zu einer nächſtverwandten, ſo daß der Wechſel weniger bemerkbar wird, ſie verſetzt uns aber ebenſo leicht mit einem Male oder mittelſt Uebergängen, die ſchnell von der Grundtonart weiter abführen, hinein in Tongänge, welche ganz neu, ja fremdartig klingen, wie eine Epiſode, die dem Ganzen doch Reiz

verleiht, ſie kann weiterhin auch die Modulationen in raſcher Aufeinanderfolge häufen, wie im Sturm uns von einer Tonart in die andere treiben, bis am Ende die Grund- oder nächſtverwandte Tonart wieder hervortritt und ſo der bunte Wechſel wieder zur Ruhe gebracht, die verloren ſcheinende Einheit des Ganzen mit ſich ſelbſt hergeſtellt wird. In der Mannigfaltigkeit der Gedanken, die Ein größerer Tonſatz umfaßt, ſind der Muſik ziemlich beſchränkende Grenzen geſetzt, da ſonſt kein einheitliches Kunſtwerk, ſondern ein Melodieenaggregat entſtünde; aber die Modulation gleicht dieſe Beſchränkung wieder aus, ſie läßt die Gedanken in verſchiedenen Lagen und dadurch mit verſchiedenem Klang- und Stimmungscharakter auftreten, zeigt ſie wechſelnd in neuen Farben und Stellungen, ganz in dem Maaße und Umfange, wie der Gang und Charakter des einzelnen Tonwerks es fordert. Vielheit der Gedanken und Modulation ſtehen daher häufig in umgekehrtem Verhältniſſe; je mehr dieſe (und eine mit ihr Hand in Hand gehende variirende Bearbeitung der Gedanken) die Hauptſache iſt, deſto eher kann ein Tonſatz ſich auf wenige Hauptgedanken beſchränken, wogegen mannigfaltige Modulation entbehrlicher wird, wenn der Gedankenentwicklung freier Lauf gelaſſen iſt (man vergleiche z. B. die Ouvertüren zu Don Juan, Cosi fan tutte, Titus, welche letztere ein Meiſterſtück von Modulation iſt, mit der zu Figaro, deren ſprudelnder Erguß ſich viel nach rechts und links zu wenden keine Zeit hat, ſondern mit Ausnahme weniger Seitenſprünge in dem vereinigten Bette der Haupt- und ihrer Dominantentonart dahineilt). Indeß auch da, wo die Modulation zurücktritt, iſt ſie von weſentlicher Bedeutung, ſobald ein Tonſtück ſich nicht in ganz engen Grenzen bewegt; ſie ſondert die verſchiedenen Hauptſätze von einander ab, ſie macht die Wiederholung derſelben, wie ſie nothwendig iſt, um die Einheit des Gedankens in einem Tonwerk feſtzuhalten, möglich ohne uniſone Einförmigkeit, ſie gibt überhaupt der Muſik eine Freiheit, eine Möglichkeit der Ausbreitung nach allen Seiten, die namentlich für pathetiſche, dramatiſche Tonwerke unentbehrlich iſt, und von der nur da kein oder nur ein ſehr ſparſamer Gebrauch gemacht wird, wo gerade durch Feſthalten der Grundtonart die Beſchränkung auf eine einfache Empfindung oder das Verharren einer inniger gefühlten Stimmung in ſich ſelbſt veranſchaulicht, der Tonfolge der Charakter der Einfachheit oder der an ſich haltenden Innigkeit gegeben werden ſoll (wie z. B. in Liedern und liedartigen Inſtrumentalſätzen).

a. Die verſchiedenen Tonarten geben der Muſik ein Element der Mannigfaltigkeit ſchon dadurch an die Hand, daß jede mehr oder weniger nicht iſt was die andere, jede verſchiedene Töne und Tonverbindungen (Accorde) hat, welche eben die Urſache davon ſind, daß die Abwechslung mit den Tonarten ganz durch ſich ſelbſt vermannigfaltigend und hiedurch

belebend, reizend u. ſ. w. wirkt. Allein es iſt eine weitere Frage, ob nicht jede Tonart auch eine poſitive Charaktereigenthümlichkeit habe, welche ſie für den Ausdruck einzelner Stimmungen, Empfindungen ſpezifiſch geeignet mache, ſo daß das Verhältniß der Tonarten nicht allein jenes negative des Unterſchiedes wäre, der blos in und mit ihrer contraſtirenden Gegenüberſtellung hervortritt, ſondern auch ein inneres Verhältniß qualitativer Verwandtſchaft und Differenz unter ihnen ſtattfände, etwa wie unter den Farben, worüber §. 249 gehandelt iſt. Die muſikaliſchen Theoretiker neueſter Zeit verweiſen den Glauben an beſondere Charaktere der Tonarten in das Gebiet der Täuſchung und des Vorurtheils, während ältere Aeſthetiker, z. B. Hand, ihn unbedenklich feſthielten; man wendet gegen ihn hauptſächlich dieß ein, daß ſeit Einführung der gleichſchwebenden Temperatur ſich über jedem Tone unſeres Tonſyſtems eine abſolut gleiche Stufenfolge erhebe und folglich von einem Klangunterſchied zwiſchen den Tonarten, entſprechend dem zwiſchen den Tongeſchlechtern, abſolut keine Rede ſein, ſondern blos die verſchiedene Höhe der Lage des Grundtons und damit der Tonart überhaupt von Einfluß auf ihren Klangcharakter ſein könne; alle übrigen Unterſchiede, die man wahrzunehmen glaube, kommen darauf zurück, daß das Ohr durch die herrſchende Orcheſterſtimmung und Klaviereinrichtung C dur als Grundtonart und damit als den Ausdruck des Einfachen und entſchieden Klaren und Kräftigen zu betrachten ſich gewöhnt habe und nun von hier aus jede andere Tonart um ſo mehr ſich von jenem Charakter zu entfernen und vielmehr dem Ausdruck aller gegentheiligen Empfindungen ſich darzubieten ſcheine, je fremder ihre harmoniſchen Verhältniſſe denjenigen der Cdur-Harmonieen ſind (ſo Zamminer, die Muſik in ihrer Beziehung zur Acuſtik S. 153). Andererſeits wird durch den ſeit Jahrhunderten conſtanten Gebrauch einzelner Tonarten für gewiſſe muſikaliſche Stimmungs- und Ausdrucksweiſen der Gedanke doch immer nahe gelegt, ob nicht an der Lehre von den Tonartencharakteren irgend etwas wahr ſein möge, wenn auch natürlich nicht in der Weiſe, daß eine Tonart heiter, eine zweite traurig, eine dritte ausgelaſſen, eine vierte verzweiflungsvoll ſei — denn bei ſolchen Behauptungen trägt man die Charaktere gewiſſer Tonſtücke auf ihre Tonarten über und iſt mithin allerdings in völliger Selbſttäuſchung befangen, — wohl aber etwa ſo, daß die Annahme einer Grundtonart und ebendamit die Vorſtellung von beſtimmten Klangcharakteren der ihr ferner ſtehenden Tonarten keineswegs Zufall ſei, ſondern wirkliche objective Gründe habe.

Als ſelbſtverſtändlich iſt von Allen zugegeben, daß es für ein Tonſtück nicht gleichgültig ſein kann, auf welchem Tone der Scala es aufgebaut wird. Jedes Stück durchläuft ſowohl mit ſeinen Melodieen als mit den begleitenden Harmonieen eine Reihe von Stufen, Intervallen, Regionen des Tonſyſtems, ſeine melodiſchen und harmoniſchen Fortgänge kommen je nach

Umſtänden bald in dieſe bald in jene Tonlage, ſie breiten ſich mehr oder weniger in die Tiefe und Höhe aus, und da iſt es nun gar nicht gleich, welchen Raum aus dem allgemeinen Tonſyſteme das Stück, ſeinem Hauptgange und ſeinen Haupttheilen nach betrachtet, gleichſam herausſchneidet, welche Gebiete es vorzugsweiſe betritt, wie weit hinab oder hinauf ſeine einzelnen melodiſchen Perioden, ſeine tiefern, mittlern und höhern Accorde zu liegen kommen; ein Tonſtück aus C hat alle ſeine Lagen um einige Stufen höher oder tiefer als eines aus G, in einem nach G transponirten Stück dieſer Art werden Sätze und Accorde in ſehr verſchiedene Tonlagen kommen, und es werden ſo beide durch dieſe verſchiedenen Poſitionen das eine Mal einen tiefern, ſchwerern, dumpfern, das andere Mal einen höhern, leichtern, ſchärfern Klangcharakter erhalten. Auch wird ein Tonſtück je nach ſeiner Anlage von dieſer Tonſtufe, z. B. von C aus, ſich freier nach beiden Seiten hin bewegen können, als etwa von G aus, indem der tiefſte und höchſte deutlich vernehmliche und daher muſikaliſch brauchbare Ton der Geſammtſcala eben das ſog. C nebſt ſeinen Octaven (16 u. ſ. w. Schwingungen) iſt; doch iſt dieſer Punct von untergeordneter Wichtigkeit, da die Ausbreitung nach den weiteſten Grenzen des Oben und Unten immer nur Ausnahme iſt. Allein dieß iſt gewiß, daß die gewöhnlich gebrauchten, d. h. die beſonders durch den Umfang der Menſchenſtimmen als normal vorgeſchriebenen Baß-, Tenor-, Alt- und Sopranlagen in jeder Tonart einen eigenthümlichen Charakter und Klang haben, weil ſie in jeder etwas höher oder tiefer liegen. Namentlich gilt dieß von den eigentlichen *Mittellagen* (in den mittlern Octaven des Tonſyſtems). Ein Stück oder ein Satz bewegt ſich ſtets und ſo auch in der Mittellage *um ſeinen Grundton herum*; bei jeder Tonart aber ſteht der Grundton höher oder tiefer; ein Variationenthema in der Mittellage von A (d. h. aus dem A der dritten Violinſaite gehend) lautet daher gleich anders als eines in der Mittellage von C (d. h. aus dem nächſthöhern C gehend); beide ſind nur um eine kleine Terz von einander entfernt, aber das aus C gehende iſt immer höher, leichter, heller als das andere, obwohl es mit wenigen Ausnahmen in der Mitte bleiben wird. Setzen wir beide um eine Octave herab, ſo nimmt das aus A gehende bereits einen ziemlich tiefen Ton an, das aus C weit weniger, jenes iſt ſchon mehr Alt, dieſes weit mehr noch Sopran (deſſen gewöhnliche Untergrenze bei der Menſchenſtimme eben das hier gemeinte C iſt); ja es ſcheint hier ſogar das Reſultat ſich zu ergeben, daß C (was freilich dann auch H und Cis ziemlich gleich zu gute kommt) für Tonſtücke, die nun einmal eine Mittellage einnehmen wollen, einen größern Raum gewährt als A oder G u. ſ. w., was von großer Bedeutung wäre, da auch in größern Tonſtücken die Mittellage als Gegenſatz gegen die Extreme zu beiden Seiten, als Region des Hellen und doch noch Vollen, Kräftigen

und Runden immer eine Hauptregion bleibt. Wir ſtellen dieſen Satz, daß C nebſt ſeinen Nachbartönen ſozuſagen die beſte Mittellage und damit einen Vorzug in Bezug auf Helle und ruhige Tonkraft habe, daß es zwei Octaventöne beſitze, die der Mittellage angehören, einen untern immer noch hellen und einen obern immer noch nicht zu ſcharfen und ſpitzen, während z. B. F, G, A ſie ſchon nicht mehr ſo haben, nicht als Behauptung, ſondern als ein Ergebniß hin, das ſich vielleicht auch Andern beſtätigt; wir können auch die weitere Vermuthung nicht unterdrücken, ob nicht überhaupt C von Natur ſchon in einem freilich nicht näher zu erforſchenden ſpezifiſchen Verhältniß zu unſerer Gehörorganiſation ſtehe, indem etwa der Factor ſeiner Schwingungsgeſchwindigkeit dieſelbe in beſonderer Weiſe anſpräche, ſo daß die Erwählung von C zur Grundtonart nicht ſo zufällig wäre als es den Anſchein hat. Es iſt zwar natürlich und an einzelnen Beiſpielen ſicher erwieſen, daß nicht alle Inſtrumente, Orcheſter, Stimmgabeln das gleiche C haben, indem z. B. bei franzöſiſchen und deutſchen Theaterorcheſtern der gebräuchliche Normalton A zwiſchen 428 und 442 Schwingungen ſchwankt (Zamminer S. 13), aber es würde durch ſolche Schwankungen an jenem Factor nur wenig verändert, und der Umſtand, daß gerade C den erſten faßlichen Tieſton gibt, iſt doch vielleicht nicht ohne Bedeutung. Ja es wäre ſogar nicht undenkbar, daß die Grundtonart ſelbſt einem gewiſſen Schwanken, namentlich einer Inklination höher hinauf zu rücken unterläge, indem es z. B. wohl möglich iſt, daß ein Zeitalter mehr gedämpfte, ein anderes ſchärfere und höhere Töne haben will, wie verſchiedene Zeiten auch in Bezug auf ihre Anforderungen an kräftigen, energiſchen Farbenton unter einander differiren; jenes hypothetiſch angenommene ſpezifiſche Verhältniß des C zur Gehörorganiſation würde ſo zwar um etwas alterirt, aber es würde auch da noch die letzte Grundlage für die Bevorzugung der Ctonart bilden. — Von dieſen Vorausſetzungen aus würde ſich der verſchiedene Charakter der Tonarten ſo beſtimmen: die einen ſind in der Lage C benachbart und theilen ſeine Einfachheit, Kraft und Helligkeit; bei B verſchwände die letztere ſchon, träte aber bei H Cis (Des), D noch hervor, während andererſeits die beiden erſtern für das Gefühl etwas Fremdartigeres und damit Bedeutſameres hätten, weil ſie in ihren Einzeltönen von C ſo ganz differiren. Es und E ſtehen ſchon höher und haben daher in der Mittellage der beiden mittlern Octaven (oberhalb und unterhalb des ViolinA) einen hellern, aber weniger kräftigen Klang, den z. B. das unterſte SopranC durch ſeine und falls es begleitet iſt durch ſeiner Accorde größere Tiefe hat; dieſe Einbuße an Kraft nähme zu bei den Tonarten F bis A, da dieſe, wenn ſie in der Mittellage bleiben wollen, noch weniger als Es und E herabgehen können, und da ſie ebendamit innerhalb der Sopranregion ſtets höher ſtehen als das unterſte SopranC, ohne doch

andererſeits wie C auch noch eine zweite immer noch tiefere Sopranlage (C über dem ViolinA) einnehmen zu können. Andererſeits wären jedoch, dem allgemeinen Gefühl entſprechend, F und G der Grundtonart auch wieder näher verwandt durch die vielen Töne, die ſie mit ihr gemein haben, während A und As nach dieſer Seite an E und Es, Fis an H ſich näher anſchlöſſen. Weiter in's Einzelne können die Differenzen nicht verfolgt werden; es wäre durch das hier Bemerkte bereits hinlänglich erklärt, warum C einfach, natürlich, kräftig, G einfach und natürlich ohne Kraft, D wiederum energiſch und klangvoll, aber C ſchon unähnlicher, A leicht und weich, E weich, aber noch gewichtiger und bereits weniger gewöhnlich, H kräftig, aber ungewöhnlich und damit bedeutſam, F mit G aber auch mit E verwandt und daher faſt ohne leer zu ſein, B dumpfer als C, aber an F in Weichheit anklingend, Es weich und gehaltvoll, aber noch natürlicher (C noch ähnlicher) als E, As weich wie G, aber in ähnlicher Art wie E weniger gewöhnlich erſcheint. Die Inſtrumente bringen freilich noch weitere Unterſchiede hinzu und entſcheiden damit häufig über die Wahl des Componiſten unter den Tonarten; auf Saiteninſtrumenten iſt E dur beſonders klangvoll, die Blechinſtrumente klingen um ſo glänzender, je höher ihre Stimmung iſt, z. B. in D und E dur, wogegen z. B. in B ihr Klang ernſter iſt; auf dem Klavier bringen die Obertaſten eine etwas andere Wirkung hervor als die übrigen, ſo daß an der hiemit entſtehenden verſchiedenen Klangfarbe der Tonarten dieſes Inſtrument gewiſſermaßen einen Erſatz hat für die ihm ſonſt fehlende Tonmannigfaltigkeit. Der eigenthümliche Klang einer Tonart (beſonders des Dreiklangs auf der Tonica) in den mittlern Lagen, wie derſelbe bedingt iſt durch die Höhe der Scala, und die größere oder kleinere Verwandtſchaft mit der Ctonart iſt es ſomit, was den Tonartencharakteren zu Grund zu liegen ſcheint; was ſich aus dieſen zwei Verhältniſſen nicht ergibt, iſt allerdings bloßes Vorurtheil. Die Molltonarten theilen natürlich den Charakter ihrer Schweſter- und Paralleltonarten, daher z. B. C moll ſich kräftiger anläßt als G moll; aber ſpezieller hierauf einzugehen wäre überflüſſig. — Mit den Anſichten Zammer's (a. a. O.) kommt das Bisherige überein, nur daß wir auf die Tonhöhe mindeſtens gleiches Gewicht, wie auf das Verhältniß zur Ctonart legen, und daß wir den normalen Charakter der letztern für bloßen Zufall zu halten uns nicht entſchließen können. Wenn früher in §. 752 geſagt iſt: „da die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, ſo wird in dieſen dunkeln Vorgängen (die eben den Charakter der Einzelſtimmung bedingen) auch etwas ſein, was der Tonart entſpricht, eine Neigung ſich auf einer beſtimmten Vibrationshöhe der Seele feſtzuſetzen, ſie zur Baſis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf ſie zurückzutreten," ſo iſt auch dort auf die Tonhöhe der Hauptnachdruck gelegt; jede Stimmung wird gewiß

zunächſt auf diejenige Tonart verfallen, deren durch ihre Höhe beſtimmter (in den Mittellagen am klarſten hervortretender) Klangcharakter ihr unmittelbar entſpricht.

§. 774.

Töne des Geſammttonſyſtems können nicht blos nach einander, ſondern auch zu gleicher Zeit erklingen; durch dieſe Gleichzeitigkeit kommt in das Tonmaterial ein neues, obwohl in den Intervallverhältniſſen (§. 770) bereits vorgebildetes Moment, das der Einſtimmung und Nichteinſtimmung, Harmonie und Disharmonie. Das Zuſammenklingen einer Mehrheit verſchiedener Töne kann je nach den Intervallverhältniſſen, in welchen ſie ſtehen, entweder völlig befriedigen, oder Gehör und Gefühl unbedingt verletzen, oder auch den nicht verletzenden, ſondern nur beunruhigenden Eindruck eines Zuſammengefaßtſeins ſich nicht zuſammenreimender Töne in Eins und damit einer Spannung unter ihnen hervorbringen, welche einerſeits auf das Gefühl ſelbſt ſpannend, aufregend und in dieſer Beziehung nicht mißfällig (vielmehr intereſſirend) wirkt, andererſeits aber doch gebieteriſch eine Wiederaufhebung oder Löſung verlangt. Unter dieſen drei Fällen kann der zweite, der Mißklang, die ſchlechthinige Diſſonanz, nur als kurzes, raſch verklingendes, jedoch auch ſehr wirkſames Durchgangsmoment gebraucht werden. In den beiden andern iſt ein Zuſammenklang zuſammenhörbarer Töne, ein Accord, im erſten ein einfach conſonirender, im zweiten ein diſſonirender, gegeben; beide begreifen unter ſich verſchiedene Unterarten von charakteriſtiſcher Wirkung und Bedeutung für die Tonverknüpfung.

Ein Verhältniß des Zuſammenklangs und zwar der Einſtimmigkeit kam uns ſchon bei der Octave vor, und eben dort wurde auch darauf hingedeutet, daß Intervalle, wie 1 3 5, 1 4 6 wohltönende Zuſammenklänge oder Accorde geben, wie die Octave einen das Gefühl befriedigenden Einklang ergibt. Streng genommen ſind jedoch Zuſammenklang und Accord nicht ganz identiſch, indem ein Zweiklang, 1 und 3, 1 und 5 gewöhnlich noch nicht Accord genannt wird; zum Accord gehört eine Mehrheit von Tönen, er iſt erſt da, wo beide Momente, das der Einheit und das der Mannigfaltigkeit, vollſtändig vertreten ſind und eben aus der Mannigfaltigkeit Einheit heraustönt; ein Accord iſt immer ſchon ein Tonganzes, er gewährt die Befriedigung eben eines aus einem größern Ganzen ſich ergebenden, concreten Zuſammenklanges. Aber die Elemente des Accords ſind zunächſt allerdings eben conſonirende Intervalle, und das Accordverhältniß beruht daher ſchließlich ganz auf denſelben Momenten, in welchen die §. 769 beſprochenen Intervallbeziehungen ihre Urſachen haben. Nur Eine Ausnahme findet ſtatt; das Secund- und das Septimenintervall begründen,

ſo befriedigend namentlich das erſte als Intervall an ſich, als Nacheinander der beiden Töne iſt, keine Conſonanz, ſondern mehr oder weniger ſtarke Diſſonanzen, die ſtärkſte die kleine Secund, ſchon geringere die große Secund und große Septime, die geringſte die kleine Septime. Bei der großen Wichtigkeit der Conſonanz und Diſſonanz für die Muſik verlohnt es ſich, ihren phyſikaliſchen Bedingungen wo möglich auf den Grund zu ſehen, und zu dieſem Behufe zunächſt das bloße Zuſammenklingen der Hauptintervalle, aus welchem dann weiterhin die Accorde ſich bilden, in Betracht zu ziehen, wobei ſich zugleich wieder zeigen wird, daß auch hier Bewegungsverhältniſſe, Rhythmen es ſind, was über Conſonanz und Diſſonanz entſcheidet. Die Octav macht den wohlthuenden, aber abſtracten, leerlaſſenden Eindruck abſoluten Zuſammenſtimmens eines höhern und tiefern, ſchärfern und weniger ſcharfen Tones. Da nämlich hier immer 2 Schwingungen des obern Tones auf 1 des untern kommen, ſo iſt das Verhältniß dieß, daß 1) die Schwingungen beider möglichſt oft mit einander coincidiren, indem nur 1 Plusſchwingung des obern Tons zwiſchen 2 Coincidenzen der beiderſeitigen Vibrationen hineinfällt, und daß ebenſo 2) beide Töne ganz nach demſelben Geſetz, ganz regelmäßig ſchwingen, indem der eine gerade um's Doppelte ſo ſtark ſchwingt als der andere; der obere folgt der Schwingungsſchnelligkeit des untern, der untere gibt die Schwingungsſchnelligkeit auch für die Schwingungen des obern an, ſchließt dieſe bereits ganz in ſich, und die Plusſchwingungen des obern fallen genau in die Mitte zwiſchen die coincidirenden Schwingungen (wie im $^4/_4$ Takt 2 in die Mitte von 1 und 3). Das Ohr fühlt daher einerſeits in wohlthuender Deutlichkeit nach oben zu eine um's Doppelte beſchleunigte oder geſchärfte Erregung, aber es empfängt andererſeits auch den Eindruck 1) abſoluter Congruenz und 2) abſolut regelmäßiger Bewegung, und dieſer Eindruck iſt theils abſtract und leer wegen der faſt bis an Identität reichenden Congruenz, theils auch wiederum wohlthuend, ſofern Congruenz und nicht minder die Regelmäßigkeit auf das menſchliche Gefühl, vielleicht auch ſchon auf das phyſiſche Senſorium, doch ſtets anſprechend und befriedigend einwirkt. Bei der Quint kommen 2 untere Schwingungen auf 3 obere; hier alſo tritt 1) die Coincidenz erſt ein nach der dritten der obern Schwingungen, d. h. ſchon nicht ſo oft (im Verhältniß zu der Geſammtzahl aller Vibrationen), wie bei der Octave, es ſind hier ſchon mehr nicht coincidirende Schwingungen beiderſeits vorhanden; und 2) ſind die auf die Coincidenzmomente folgenden obern Schwingungen nicht mehr in jenem einfach regelmäßigen Verhältniß zu den entſprechenden untern, beide treffen nicht mehr ſozuſagen gleichmomentig zuſammen, ſondern ſind nur im Allgemeinen gleichzeitig, ſie verſchieben ſich gegen einander (wie Achtelstriolen gegen Achtel ſich verſchieben). Darum findet ſich das Gehör hier in verſchiedenartiger Weiſe erregt, es wird nach

zwei incongruenten Bewegungen hin gleichſam auseinandergezogen; durch das baldige Wiedereintreten der Coincidenz wird jedoch dieſe Incongruenz immer wieder zur Congruenz aufgehoben, und auch in der Incongruenz ſelbſt, wie ſie hier iſt, liegt nichts Verletzendes, die beiden Bewegungen ſind ja einerſeits ſo verſchieden von einander, daß ſie ein klares und darum anſprechendes Gefühl zweier geſchiedener Tonerregungen geben, und ſie paſſen andererſeits auch wieder zu einander, indem die obere Bewegung 1½mal ſo ſchnell iſt als die untere, was immer noch ähnlich wie bei der Octav ein ſehr einfaches, regelrechtes, harmonirendes, in ſeiner ſteten Wiederkehr Seele und Nerv wohlthuend anſprechendes Verhältniß iſt. Aehnlich iſt es bei der Terz, nur daß hier mehr als bei der Quint wohlthuender Eindruck der Congruenz ſtattfindet. Bei der Terz tritt die Coincidenz allerdings erſt ein nach 4 Schwingungen des untern Tones oder nach 5 des obern, und ſo empfängt auch hier das Ohr den Eindruck weſentlich verſchiedener und auf verſchiedene Momente fallender Bewegungen, es wird getheilt, (distrahirt) zwiſchen einer 4- und einer 5momentigen, zwiſchen einer langſamern untern und einer 1¼mal ſchnellern (ſchärfern) obern Bewegung. Aber dieſe Verſchiedenheit iſt wohlthuend, weil ſie immer noch den Eindruck eines Unterſchiedenen und noch nicht den des Verworrenen gibt; ſie gewährt zwar keinen ſo diſtincten Eindruck der Verſchiedenheit wie die Quint, aber nach anderer Seite hin doch mehr Befriedigung; die 5theilige Bewegung liegt der 4theiligen noch näher als die 3theilige der 2theiligen, ſo daß mithin das befriedigende Gefühl im Unterſchiede doch etwas eng Verwandtes, etwas ganz nahe Zuſammenpaſſendes, zwiſchen dem keine Lücke mehr iſt, zu haben ſich ſtärker als dort einſtellt; es iſt dieß der „concrete" Charakter des Terzklangs im Gegenſatz zu dem immer noch abſtracten Quintenklang (S. 862). Bei der Quart findet die Eigenthümlichkeit ſtatt, daß die obere Bewegungszahl eine gerade (4), die untere eine ungerade (3) iſt. Vermöge innerer Nothwendigkeit fühlt ſich das Gehör hier zu der geraden (obern) als der regelrechtern ſtärker hingezogen, und daher eben, daß bei der Quart der obere Ton als Hauptton gefühlt wird, kommt es wohl, daß die Quart uns gefällt und natürlich erſcheint nicht als (untergeordnetes) Intervall innerhalb der Octave (wo wir ja 3 und 5 vorziehen), ſondern (S. 863) als untenliegende Dominante, als untere zum Grundtone (deſſen Quint ſie innerhalb der Octave iſt) hinaufweiſende Quart; hier haben wir den Grund des gebieteriſchen Hinaufweiſens der Dominante zum über ihr liegenden Grundton, das weit ſtärker iſt als ſein Hinaufweiſen zu ihr, wenn ſie über ihm liegt, und damit zugleich auch den Grund des (erſt hier ſeine Erklärung findenden) Wohlgefallens am Abſchließen eines Tonſtücks mit ſchnellem wiederholtem Wechſel zwiſchen unterer Quint und Grundton, ſei es nun blos im Baſſe oder in der Melodie ſelbſt; ein

ſolches Aufundab dieſer beiden Töne wirkt ebenſo belebend, aufregend, ſofern es ein Hinundherhüpfen zwiſchen ſchon entferntern Tönen iſt, als auch wiederum bewegung-abſchließend, ausathmend, indem in dieſer Figur die bisherige mannigfaltigſt concrete Bewegung des Tonſtücks ſich *vereinfacht* zu einer Bewegung, in welcher nur noch der Alles abſchließende Grundton ſelber mit ſeiner ihn immer wieder fordernden Dominante ſozuſagen einen kurzen Wechſeltanz ausführt, um ſodann endlich wie alle andern Töne auch ſie zu verabſchieden und allein als Schlußnote des Ganzen ſtehen zu bleiben. — Ganz anders verhält ſich nun aber dieß Alles bei der *Secund*. Beim großen Ganzton tritt die Coincidenz erſt ein nach der achten Schwingung des untern, nach der neunten des obern (beim kleinen Ganzton erſt nach $^8/_9$, beim Halbton erſt nach $^{15}/_{16}$ Schwingungen), und die zwiſcheninneliegenden Schwingungen beider Töne treten zudem alle in verſchiedene Zeitmomente auseinander — dieß Beides gibt den Eindruck eines weſentlich verſchiedenen Tones; — aber zugleich ſind nun die beiderſeitigen Vibrationen wiederum ſo wenig verſchieden, d. h. die Zeitmomente der nicht coincidirenden Erzitterungen liegen einander ſo außerordentlich nahe (indem die obere Vibration von der untern nur um $^1/_9$, $^1/_{10}$, $^1/_{16}$ differirt und zwar in einer ſchon an ſich ſelbſt außerordentlich ſchnellen Erregung), und ſie wechſeln ihre Zeitſtellungen zu einander in ſo außerordentlich kleinen Unterſchieden, daß neben der diſtineten Empfindung der Verſchiedenheit beider Bewegungen doch der Eindruck einer complicirten Verworrenheit, eines Hinundhergezerrtwerdens zwiſchen zwei verſchiedenen und doch ſtets in einander überfließenden Erregungen, der peinliche Wechſel zwiſchen Streben nach Scheidung der beiden Töne und Unvermögen dieſe Scheidung zu haben entſteht. So macht denn das gleichzeitige Vernehmen von Nachbartönen den Eindruck des Zuſammengedrängtſeins zweier heterogener und darum abſolut auseinanderſtrebender Kräfte auf Einen Punct; es iſt der Eindruck des abſoluten Widerſpruchs, verletzender noch als eine Disharmonie der Farben, beklemmend und zerreißend wie ein phyſiſcher Schmerz, und daher mit der ſchlechthinigen, ſpannenden Erwartung alsbaldiger Wiederaufhebung des Widerſpruchs verbunden. Am ſtärkſten iſt hier die Diſſonanz natürlich bei der kleinen, ſchon ſchwächer bei der großen Secund. Das Verhältniß der Schwingungen der *Septime* iſt dem der Secund verwandt; es iſt gleichfalls ſehr complicirt, weil es ſich bereits dem Octavenrhythmus nähert, ohne ihn doch zu erreichen; der Eindruck iſt daher hier ein ähnlicher, man hat auch hier das Gefühl des Vereintſeins heterogener Töne; die Septime iſt gewiſſermaßen ſelbſt nur eine umgekehrte und auseinander gerückte Secund, da ihre Töne, wenn man der Prim ihre gleichlautende Octave ſubſtituirt, im Secundenverhältniß zu einander ſtehen. Aber bei der *großen Septime* (8:15) iſt der Eindruck der Diſſonanz dadurch etwas minder verletzend, daß

wegen der großen Verschiedenheit der Geschwindigkeit der beiderseitigen Bewegungen doch ein weniger verworrener, vielmehr ein neben dem sehr distincter Eindruck der Tonverschiedenheit und zugleich ein Gefühl des nur noch kleinen Unterschiedes der obern Bewegung von derjenigen, welche den Octaveinklang herstellen würde (16), vorhanden ist (was bei der Secund fehlt); durch dieses Gefühl kommt die Empfindung des absoluten Hingetriebenwerdens zum Octaveinklang und damit das Vorgefühl leichter baldiger Auflösung der Dissonanz in die absolunteste Consonanz herein, so daß der Zusammenklang schon nicht blos zerreißend und entzweiend, sondern spezifisch spannend, forttreibend und daher mehr beunruhigend als verletzend wirkt. Noch mehr ist dieß der Fall bei der kleinen Septime (9 : 16 oder 5 : 9). Hier ist gleichfalls, wenn auch weniger als bei der großen, das Gefühl weiter Entfernung oder deutlicher Unterscheidbarkeit der Töne, das Gefühl in die höchste innerhalb der Octave mögliche Region hinaufgehoben zu sein, vorhanden; aber die beiden Bewegungen sind in ihrem Zusammensein doch weniger verworren (wie sie es bei der großen Secund weniger sind als bei der kleinen), sie treten mehr auseinander und streben daher auch weniger auseinander, und da zugleich die weite Entfernung oder der große Bewegungsunterschied die Empfindung des zu nahe Zusammengehörens auch wiederum mindert, so ist hier gar kein eigentlicher, klar bewußter Dissonanzeindruck mehr vorhanden, sondern ein diesem Septimenzusammenklang eben seinen eigenthümlichen Charakter und Reiz verleihendes Gefühl einer dunkeln Unaufgelöstheit, einer weichern Spannung, einer allerdings zu weit hinaufgreifenden, aber gar nicht ungefälligen Hebung. Das nächste consonirende Intervall, zu welchem die kleine Septime hintreibt, ist die blos um einen Halbton entfernte große Sext, das höchste nicht dissonirende Intervall (3 : 5), das, wenn es für sich allein mit der Prim zusammenklingt, einen ähnlichen Eindruck des Leeren und Hohlen, jedoch zugleich mehr des Weiten und Gehobenen, gibt, wie die Quint, und daher gleichfalls für die Harmonie von Wichtigkeit ist. Daß kleine Terz und Sext weniger rein und hell klingen, bedarf nach Früherem keiner weitern Erläuterung mehr.

Auf der Grundlage der so eben betrachteten Zusammenklänge der Intervalle erhebt sich das reiche und doch einfache System der Accorde. Die Bedingung des eigentlichen Accords ist, daß er nicht etwa blos aus Grundton Quint und Quart, Sext, Septime bestehe, sondern mindestens Ein weiterer ergänzender Ton hinzutrete, ohne daß dieser jedoch gerade räumlich zwischen Grundton einer, Quint u. s. w. andererseits stehen müßte. Der Accord muß mindestens Dreiklang sein, damit die unbefriedigende Leere, welche (mit Einer nachher zu erwähnenden Ausnahme) der bloße Zweiklang besonders größerer Intervalle an sich hat, wieder aufgehoben, ein voller

und enger Tonzuſammenhang hergeſtellt werde. Der Sinn für Harmonie entwickelt ſich zwar ſowohl in der Geſchichte als bei einzelnen Individuen in der Regel erſt ſpäter, weil es leichter iſt, dem einfachen Gange einer Scale oder Melodie Schritt vor Schritt nachzufolgen, als zumal erklingende Töne ebenſo zu unterſcheiden wie in der Unterſcheidung zugleich wieder als Eins zu hören, wie überhaupt das Vorſtellen einzelner Dinge leichter iſt als das Zuſammenſchauen coexiſtenter Mannigfaltigkeit, und in Folge dieſer langſamern Entwicklung des Sinnes für Harmonie kommt es allerdings, z. B. in der mittelalterlichen Muſik und im Volksgeſange vor, daß eine Melodie blos mit Quinten, Quarten, Terzen in einförmigem Gange begleitet und ſchon darin eine gewiſſe Befriedigung des Bedürfniſſes nach Harmonie gefunden wird; aber es iſt dieſes eine Stufe unreifer Entwicklung, die gegen die Naturgemäßheit und gegen den Vorzug vollerer Harmonieen nichts beweiſen kann. Genauer betrachtet beſteht der conſonirende Accord aus zwei unmittelbar neben einander liegenden Terzen, und zwar normaler Weiſe aus einer großen und kleinen, ce, eg, oder muß er ſich doch darauf zurückführen laſſen, wie dieß z. B. bei ecg, gce, gec der Fall iſt, oder der conſonirende Accord iſt im Prinzip nichts Anderes als Tonica und Quint mit dazwiſchenliegender Terz. Im diſſonirenden Accord dagegen, im Septimenaccord (g h d f) und ebenſo im Nonenaccord (g h d f a), ſteckt dem früher über die Septime Bemerkten zufolge, obwohl er auch aus Terzen aufgebaut ſcheint, doch ein Secundverhältniß, im letztern ſogar ein doppeltes, da der Grundton, in der Octave genommen, obere Secund des Septimentons und untere Secund der None iſt, und dieſes Secundverhältniß, um deß willen dieſe Accorde eben diſſonirende ſind, tritt in den ſog. Umkehrungen des Septimenaccords, nämlich im ſog. Secundaccord (f g h d), Terzquartaccord (d f g h) und Quintſextaccord (h d f g), geradezu hervor und gibt dieſen Umkehrungen bereits einen weniger gefälligen, etwas dumpfern und härtern Charakter; beim Septimenaccord mit großer Septime und beim Nonenaccord kann der Aufbau in Terzen ohnedieß weit weniger leicht verlaſſen werden, damit nicht z. B. bei letzterem 3 Nachbartöne (a g h) unmittelbar neben einander kommen und ſo eine gräuliche Diſſonanz entſtehe. Bei den conſonirenden Accorden iſt die Terz das vermittelnde Glied, welches die Leere ausfüllt; bei den diſſonirenden dagegen iſt der Aufbau in Terzen das auseinanderhaltende Moment, das die Secundtöne trennt, damit ſie nicht zu ſtark diſſoniren. Die Terz ſelbſt aber bedarf den Hinzutritt eines dritten Klanges nicht nothwendig; Tonica, Terz und Octave tönen ſchon für ſich allein zwar nicht klangreich, aber doch befriedigend, indem durch das Hinzutreten der Octave dem ſchon für ſich wohllautenden Terzzweiklang, dem nur nach oben eine abſchließende Abrundung fehlt, dieſer Abſchluß in hinreichender Weiſe zu Theil wird; es ſcheint dieſe

Eigenthümlichkeit der Terz eine Anomalie zu ſein, aber ſie beweist vielmehr das vorhin und ſchon früher Ausgeſprochene, daß die Terz wegen der kleinern Diſtanz ihrer Töne das iſt, was die volllautende Harmonie oder den Accord bedingt. Dieſer eigenthümliche Charakter der Terz zeigt ſich dann auch darin, daß im Septimenaccord (g h d f) eine Terz, d, h, wegfallen kann, ohne daß er aufhörte Accord zu ſein; die eine überbleibende Terz läßt auch hier keine Leere empfinden. Das Geſetz, daß in einem Zuſammenklang keine Leere ſein darf, wenn er ein Accord ſein ſoll, ſchließt aber auf der andern Seite eine Anwendung weiterer Intervalle in der Harmonie nicht aus; die *weite Lage* der Accordtöne, z. B. *e c g*, *c g e*, *g e c*, *e c g c* u. ſ. w. kann vielmehr, theils wenn dieſe Accorde eine über ihnen liegende Melodie begleiten, theils auch wenn ſie allein auftreten, von ſehr treffender Wirkung ſein, durch die Helligkeit und Klarheit, welche durch dieſe Auseinanderhaltung der zuſammengehörenden Töne entſteht, oder durch den Ausdruck des Umfaſſenden, Großartigen, der eben dadurch hervorgebracht wird, daß wenige Töne einen weiten Raum des Tongebiets umſpannen; ja ſelbſt die bei dieſer Lage noch bleibende, freilich nur relative Leere kann zu dieſem Eindruck des Bedeutſamen mitwirken.

Nach ihrem Charakter und ihrer Bedeutung innerhalb eines ſich fortbewegenden Tonganzen unterſcheiden ſich die Accorde nicht blos in conſonirende und diſſonirende, ſondern zugleich einestheils in *ſelbſtändige* und ſich ſelbſtgenügende, anderntheils in *unſelbſtändige*, überleitende, Uebergang und Auflöſung in andere Harmonieen poſtulirende Accorde, welche letztern wiederum in verſchiedenen, theils nähern, theils entferntern Verwandtſchaftsverhältniſſen zu den erſtgenannten ſtehen. Selbſtändig ſind die ſogen. *Dur-* oder *Molldreiklänge*, *c e* (es) *g*; jedoch haben ſie, wie dieſes eigentlich ſchon mit dem §. 770 über den Schluß mit Terz und Quint Bemerkten geſagt iſt, dieſe Eigenſchaft nur, wenn die Octave der Tonica hinzutritt. Wie der Fortgang durch die Intervalle der Prim, Terz, Quint, Octav ſich ſelbſt genügender concreter Wohllaut iſt, ſo auch ihr Zuſammenklang; er wird für ſich mit Befriedigung vernommen, er iſt der einfachſte Anfang und der einzige, ein Tonganzes wirklich abrundende und zu wirklichem Ende bringende Schluß, falls dieſer nicht ohne allen Accord gemacht wird; er iſt der muſikaliſche Ausdruck abſoluter Befriedigtheit, der Sammlung, der Rückkehr in ſich ſelbſt, des Ruhens und Behagens, mit dem alle Bewegung austönt und verklingt. Heiterkräftig iſt natürlich nur der Durdreiklang, während der Molldreiklang dumpf, ernſt oder ſehnſüchtig ahnend ſich vernehmen läßt und daher auch am Schluß nicht ſo abſolut befriedigt, wie der erſtere. Der Dreiklang mit Octav kommt allerdings auch als überleitender Accord vor, indem er anderen, nachfolgenden Accorden, z. B. *c f a c*, *c e g b*, den Weg bahnt. Es iſt ein allgemeines Geſetz, daß von

jedem Accord aus, ſei es nun durch Aenderung einzelner ſeiner Töne oder aller zuſammen In jeder Richtung fortgeſchritten werden kann, wenn der Fortgang nur natürlich iſt, welche Natürlichkeit namentlich, obwohl nicht ausſchließlich, dann vorhanden iſt, wenn wenigſtens an Einer Stelle der Fortgang eine (ſtetige) Halbtonbewegung (S. 853) iſt; von dieſem Geſetz macht der volle Dreiklang keine Ausnahme, aber er unterſcheidet ſich doch dadurch, daß er auch für ſich gültig und befriedigend iſt, und er behält auch als überleitender Accord einen Charakter natürlicher und ruhiger Harmonie, den andere Accorde nicht haben. Unſelbſtändig, überleitend iſt bereits der Dreiklang ohne obere Octav, weniger noch in ſeiner urſprünglichen Lage c e g, die unter gewiſſen Bedingungen einen ganz guten Schluß und einen durchaus befriedigenden Anfang gibt, aber ſchon mehr in ſeinen „Umkehrungen," die durch Hinabſetzung der Terz oder Quint unter die Tonica entſtehen, e c g (Sextaccord), g c e (Quartſextaccord); der letztere Accord z. B. kann nicht für ſich ſelbſt beſtehen, er drängt zu dem Dominantdreiklang g h d, weil dieſer die einfachere natürlichere Form des im Terzintervall aufgebauten Accords für ſich hat, nothwendig hinab, oder breitet ſich die in ihm bereits vorhandene höhere Hebung (die Sext) vollends aus zum Dominantſeptimenaccord g h d f, um von da die Bewegung zu g c e zurück oder zu a c e oder andern nachfolgenden Accorden fortzuſetzen. Der vorhin erwähnte Dominantdreiklang in ſeinen verſchiedenen Lagen und Umkehrungen iſt derjenige Accord, zu welchem der auf der Tonica errichtete, „toniſche" Dreiklang am einfachſten und gewöhnlichſten übergeht, wie ſchon an ſich der Schritt von der Tonica zur Dominante von Natur der nächſte iſt; in ganz einfachen Tonſtücken können alle andern Accorde fehlen, und auch in größeren Werken beſtehen die letzten Takte oft aus nichts Anderem als einem Wechſel dieſer einfachſten und nächſtliegenden Accorde; je einfacher eine Tonreihe oder Melodie ſein will, deſto mehr darf ſie nur Wendungen machen, welche die Begleitung eben blos dieſer Accorde erfordern. Ein anderer Grund der engen Anziehung dieſer zwei Accorde iſt der, daß der Dominantdreiklang (g h d, g d h) die große Septime oder den Leitton, der auf die nur einen Halbton entlegene Tonica (c) weiſt, in ſich enthält und daher von ihm aus der Fortgang zu der letztern unmittelbar nah liegt. Andere Fortgänge, wie z. B. vom toniſchen Dreiklang zum Dreiklang auf der zweiten oder vierten Stufe der Leiter oder von dieſen auf jenen zurück, ſind nicht ausgeſchloſſen, aber ſie ſind nicht nothwendig und natürlich und daher namentlich für den Schluß eines Tonſtücks in der Regel nicht geeignet. Ueberleitende Accorde ſind nun aber weiter vor allen die Septimen- (und Nonen-) Accorde, weil ſie gebieteriſch die Auflöſung der in ihnen enthaltenen Spannung verlangen. Der wichtigſte und darum häufigſte Septimenaccord iſt der Dominantſeptimenaccord, von C aus g h d f, welcher ganz beſtimmt

zum Uebergang nach g c e drängt, weil die zu hoch hinauf geſchobene Septime zur Sext herabdrückt, obwohl von ihm z. B. auch direct oder mittelſt Umwandlung zum verminderten Septimenaccord (gis h d f) in Amoll oder dur übergegangen, oder zunächſt ein anderer nächſtliegender Septimenaccord, nach dieſem wieder ein dritter u. ſ. f. geſetzt werden kann, ſo daß die Auflöſung ſich verzögert und erſt nach einer Reihe von Septimenaccorden erfolgt. Um der in ihm liegenden Unaufgelöstheit und Spannung willen kann weder dieſer noch ein anderer Septimenaccord ein Tonſtück ſchließen, in der Regel es auch nicht anfangen, obwohl in einzelnen Fällen, wie in Beethoven's Prometheusouvertüre, ein eigenthümlicher Effect des Unerwarteten, heftig Aufprallenden damit erreicht wird; wohl aber kann inmitten eines Tonwerks länger auf ihm, namentlich in ſeiner urſprünglichen Lage, verweilt werden, um eine raſche, heftige pathetiſche Bewegung ihren Höhe- und Endpunct in dieſem Accord finden zu laſſen, der gerade vermöge ſeines geſpannten, Löſung verlangenden Charakters ſich ebenſo dazu eignet, ein mächtiges ſich zur Höhe Ringen, ein höchſtes Durchdrungenſein von Schmerz, Sehnſucht, Liebe auszudrücken, als dazu, einen Paſſus, in welchem ſolche Empfindungen ſich lebendig ausſprechen, zu beſchließen und den Uebergang zu einer wieder ruhigern Bewegung anzubahnen. Kaum weniger bedeutend iſt der auf der großen Septime oder dem Leitton der Mollſcala errichtete, blos aus kleinen Terzen beſtehende Vierklang, der ſogen. verminderte Septimenaccord (h d f as); er klingt ſeiner Zuſammenſetzung gemäß etwas enger, beklemmter, pathetiſcher, wollüſtiger als der Dominantſeptimenaccord, wiewohl auch noch gefällig; in Dur dagegen, mit großer oberer Terz (h d f a) hat er etwas weniger gleichförmig Abgerundetes, etwas Uebergreifendes, Ueberſchwellendkräftiges, jedoch nicht das Einleuchtende und Natürliche des gleichmäßiger gebauten verminderten Septimenaccords. Verwandt mit dem Durſeptimenaccord auf dem Leitton, wiewohl weniger ungewöhnlichen Klangs, weil er nicht wie jener einen verengten, „verminderten" Dreiklang (h d f) hat, iſt der Septimenaccord auf zweiter, dritter und ſechster Stufe der Durleiter (d f a c u. ſ. f.) oder auf erſter, vierter und fünfter Stufe der (abſteigenden) Mollleiter (auch weicher Septimenaccord genannt); die Spannung iſt bei dieſem Accord ſehr groß, der Charakter des Unaufgelösten tritt in ihm weit entſchiedener hervor, als beim gewöhnlichen oder verminderten Septimenaccord, es fehlt durchaus der dieſen beiden eigene Reiz des Unentſchiedenen und des durch die Diſſonanz hindurchklingenden hellen Wohlklangs. Abſolut diſſonirend und daher nur als Uebergangsaccorde zu gebrauchen ſind Accorde, in denen Tonica und große Septim zuſammen kommen (c e g h, c es g h u. ſ. w.), wogegen unter den Nonenaccorden der große (der Duraccord g h d f a) einen ähnlichen nur noch kräftigern Eindruck zu großer Ueberfülle, zu weiten

Uebergreifens, wie der Durſeptimenaccord auf dem Leitton, der kleine aber (der Mollaccord, ... as) den des ſcharfen bittern Einſchneidens hervorbringt, daher auch die Nonenaccorde weſentlich Auflöſung verlangende, mit dringendſter Nothwendigkeit zu andern überleitende Accorde ſind. Verwandt mit den Septimenaccorden iſt endlich noch der ſogen. verminderte Dreiklang (h d f, c es ges), durch ſeine zwei kleinen Terzen beengend und zugleich als Dreiklang weniger voll und daher unbefriedigter wirkend als jene, die er aber wegen ſeiner Verwandtſchaft mit ihnen bei weniger reicher Harmonie häufig erſetzt.

Eine eigene Stellung unter den überleitenden Accorden nehmen Accorde ein, die durch Veränderung von Tönen der Normalſcala entſtehen, nämlich einerſeits der übermäßige Dreiklang c e gis, welcher wegen zu großer Intervalle, wegen Ueberſchreitung der Quint mißfällt und daher den Eindruck einer zu hohen Schärfung des obern Tons hervorbringt; andererſeits der doppeltverminderte Dreiklang cis es g, entſtehend durch Hinaufrückung der Prim des Molldreiklangs, und endlich der hartverminderte Dreiklang c e ges, entſtehend durch Erhöhung der Terz des verminderten Dreiklangs. Als ganz beſonders drängende Uebergangsaccorde ſind alle dieſe Accorde ſehr wichtig, und unter ihnen beſonders der doppelt verminderte Dreiklang, der namentlich in der Lage es g cis oder cis g es energiſch auf den Ddur-Dreiklang und durch ihn hindurch weiter auf Gdur oder moll hintreibt. Alle dieſe Accorde heißen, weil ſie durch Erhöhung von Tönen der Leiter entſtehen und alſo Töne in ſich haben, welche der normalen diatoniſchen Leiter fremd ſind, chromatiſche Accorde, eine Benennung, die ebenſo auch den aus ihnen gebildeten, noch entſchiedener Auflöſung verlangenden Septimenaccorden (c e gis b oder g h dis f u. ſ. w.) zukommt. Verwandt mit dem geſchärften Dreiklang oder, wenn die Terz ausfällt, Zweiklang (c gis) iſt der Zweiklang mit erhöhter oder übermäßiger Secund c dis (h cisis), gleichfalls nicht wohlgefällig, ſondern Auflöſung fordernd. Merkwürdig iſt nun, was dieſen Zweiklang und die übermäßige Quint betrifft, daß dieſelben Zuſammenklänge, wenn ſie als kleine Sext (c as) oder kleine Terz (c es), d. h. wenn ſie vermöge des ganzen Zuſammenhangs einer Tonreihe nicht als erhöhte Dur-, ſondern als Mollintervalle erſcheinen, ganz und gar nichts von Mißfälligkeit oder gar Diſſonanz mehr an ſich haben; es iſt auch dieß ein klarer Beweis, daß in unſerem Gehör, ſobald es entwickelt und gebildet iſt, eine ſehr entſchiedene Syſtematik, ein Hören des Einzelnen in ſtrengſtem Zuſammenhang mit dem Ganzen ſtattfindet, vermöge deſſen der Eindruck acuſtiſch oder doch inſtrumental ganz identiſch ſcheinender Töne ein ganz verſchiedener, ja entgegengeſetzter ſein kann; gerade ſo hören wir auch Es dur als Scala auf der Terz von Cmoll, nicht aber als Scala auf Dis oder auf der Secund von H dur, As als verwandt

mit F, nicht als Gis, F als verwandt mit D moll u. ſ. w. (§. 773). — Accorde, die man Durchgangsaccorde nennen kann, entſtehen durch die ſogenannten Vorhalte, d. h. dadurch, daß bei der Aufeinanderfolge zweier Accorde eine Stimme (z. B. d) des erſten Accords (h f g d) nach Anſchlagen zweier Stimmen (c und e) des zweiten Accords (c e c) noch forttönt und die dritte Stimme (c) des zweiten daher erſt nachträglich eintritt. Dieſe ſich gleichſam verſpätenden Töne oder Vorhalte dienen, wie nur in anderer Weiſe die geſchärften Zuſammenklänge, zur engern Verknüpfung des Tonfortgangs und können ganz eigenthümliche Effecte des Ineinanderüberfließens, einander nur allmälig Ablöſens der Tonfolgen hervorbringen. Wiederum verwandt hiemit iſt ein Accord, den man überladenen Accord nennen kann; auf einen Accord folgt ein zweiter vollſtändig, aber es bleibt ein Ton des erſtern, ſich gleichfalls verſpätend, unter oder über dieſem zweiten Accorde ſtehen, oder tritt zu einem Accord ein Ton hinzu, der erſt Hauptton des folgenden Accords werden ſoll, dieſem alſo vorgreift (z. B. am Ende von Tonſtücken die Tonica zum Dominantſeptimenaccord). Ein ſolcher fremder Ton kann während einer längern Reihe aufeinander folgender Accorde liegen bleiben; ſolche Stellen heißen, wenn dieſer Ton, ſei es nun Tonica oder Dominant, in der Tiefe liegt, Orgelpunct (weil auf dieſem Inſtrument die Anwendung dieſer Form ſich ganz beſonders leicht und wirkſam anwenden läßt). Zufällige Accorde endlich entſtehen, wenn über einem liegenbleibenden Accord (z. B. dem toniſchen Dreiklang) eine melodiſche Folge (z. B. die Scala) ſich bewegt und ſo der Accord zum Theil mit Stufen der Tonleiter, die ihm an ſich fremd ſind, zuſammentönt; dieſe Accorde, da ſie nur vorübergehende Zuſammenklänge ſind, werden kaum als Diſſonanzen wahrgenommen, ſind aber gleichfalls ſehr wichtig und häufig, da ſie einer beweglichen Melodie eine einfachere, ruhiger beharrende Harmonie zur Baſis geben.

Aus dem über die verſchiedenen Gattungen der Accorde Bemerkten geht zugleich hervor, daß ſich unter ihnen weſentliche Unterſchiede finden in Bezug auf Einfachheit und Natürlichkeit. Alle über den Dur- oder Moll-Dreiklang hinausgehenden, ſowohl die Septimen- und die ihnen verwandten als die durch Hereinnahme leiterfremder Töne entſtehenden Accorde haben etwas Ungewöhnliches, Spannendes, Drängendes, etwas halb Trübes, halb Wollüſtiges, und ebenſo bringt ihr Gebrauch in die Tonverknüpfung, weil ſie weit unmittelbarer als die Dreiklänge zur Auflöſung in nächſtſtehende, namentlich nur um Halbtöne entlegene Accorde hinführen, einen Charakter theils des leidenſchaftlich Drängenden, theils der weichen, innigen, reizenden, ſchmelzenden Continuität der einander ablöſenden Töne, den der Fortgang in Dreiklängen nie ſo erreichen kann; dieſer letztere iſt ruhiger, heller, ernſter, weniger ſentimental pathetiſch, aber auch unvermittelter, härter und

ſchroffer. Es ergibt ſich ſo rückſichtlich der Anwendung dieſer Accordgattungen ein Unterſchied zwiſchen einer ſtrengern und weichern Schreibart, deren erſtere ſich möglichſt auf die Dreiklänge beſchränkt, die zweite mit Vorliebe der Septimen- und chromatiſchen Accorde ſich bedient; es iſt dieß nichts Anderes als ein Unterſchied zwiſchen directem und indirectem Idealiſmus in der Harmonie, auf den der folgende §. noch näher eingehen wird.

§. 775.

1. Während die entweder ſtetig gerade fortlaufende oder in verſchiedenen Tonlagen und Intervallen hinundhergehende Bewegung auf der Tonleiter in der Muſik das Moment des Linearen, des Umriſſes vertritt, das Moment, aus welchem die Melodie ſich bildet, vertritt die Harmonie das maleriſche Moment; ſie entſpricht dem, was in der Malerei Licht- und Schattengebung, Helldunkel, Färbung iſt; ſie erhöht die Beſtimmtheit und den Ausdruck der Tonbewegung, und ſie iſt dazu da, Fülle und Wärme, ſowie ſtrenge Einheit, continuirliche
2. Verknüpfung, Verſchmelzung und Weichheit in ſie zu bringen. An das Melo-
diſche knüpft ſich in der Muſik vorzugsweiſe, jedoch keineswegs in ausſchließender
3. Weiſe, der directe Idealiſmus an, an die Harmonie der indirecte, wie ſie auch dasjenige Element der Muſik iſt, das durch die mit ihr gegebene Möglichkeit ſelbſtändiger Stimmenführung dem Prinzip der Individualiſirung Rechnung trägt.

1. Als Hauptelemente des Tonmaterials haben ſich bis jetzt ergeben die Bewegung auf den Einzeltönen der Scala und die Vereinigung der Töne zu Zuſammenklängen und Accorden; es iſt nun zunächſt anzugeben, wie ſich dieſe beiden Elemente zu einander verhalten, und welche Bedeutung insbeſondere dem zweiten, der Harmonie, zukomme. Die Bewegung auf der Scala durch Ganz- oder Halbtöne, durch größere oder kleinere Intervalle iſt das, wovon alle Muſik ausgeht. Es iſt natürlich, daß der Menſch, der ſeiner Stimmung in Tönen Luft macht, oder den ein muſikaliſches Inſtrument, eine Syrinx, Flöte u. ſ. w., zum Spiel einladet, zunächſt an gar nichts Anderes denkt, als an dieſes Auf- und Abgehen in Tönen, an dieſen Wechſel der Hebung, Senkung, der abermaligen Hebung u. ſ. w., ſei es nun daß er damit direct eine Empfindung, die ihn gerade bewegt, ausdrücken, jauchzen, klagen, oder daß er zunächſt nur ſpielen, eine in ſich mannigfaltige Tonreihe hervorbringen will, deren Wendungen ſein Gehör und ſeine Phantaſie, letztere bildend und nachbildend zugleich, ſo lange folgen, bis ein Abſchluß, ein Genughaben eintritt; ſowohl die directe, ſubjective Empfindungs- als die freiere objectivere ſpielende Muſik iſt zunächſt eben Tonwechſel, Tonreihe, Scalenbewegung, ſei es nun continuirlich in geradem Tongange oder Lauf, oder discontinuirlich zwiſchen größern Inter-

vallen hin und her ſuchend, herumgehend und herumſpringend. Die Melodie haben wir damit zwar noch nicht, aber ihre Anfänge, das melodiſche Element der Muſik, das Bilden einer ſo oder anders geſtalteten Folge von Einzeltönen als eines für ſich beſtehenden, durch ſich ſelbſt befriedigenden muſikaliſchen Erguſſes der Empfindung und der Phantaſie. Dieſes Aneinanderreihen, Aneinanderfügen kann ganz zuſammenhangslos ſein, wie man Striche neben und unter einander machen kann, die kein Bild geben, aber es kann auch Zuſammenhang haben und hat ihn immer, wo Empfindung und Phantaſie wirklich dabei ſind; die Empfindung ſtrebt in der Tonfolge ſich ſelbſt auszudrücken und drückt ihr daher mittelſt der tonbildenden Phantaſie ihren eigenen Charakter von Anfang bis zu Ende auf, die Phantaſie, wo ſie mehr nur ſpielt, ergeht ſich, um ſich zu beſchäftigen, nicht in discreten Tonatomen (was nur der allererſte Anfang des Erwachens des muſikaliſchen Gehörs intereſſant findet), ſondern in Toncombinationen, ſeien es nun Reihen hinauf und hinab oder Wechſel zwiſchen Intervallen, deren Beziehungen unter einander das Gehör anſprechen, Wechſel zwiſchen Höhe und Tiefe u. ſ. w. Wo nun aber eine ſolche mannigfaltige und in der Mannigfaltigkeit nur irgend inneren Bezug und Zuſammenhang an ſich tragende Tonfolge producirt wird, da wird gleichſam aus der an ſich unendlichen Menge möglicher Tonbewegungen eine beſtimmte charakteriſtiſche Richtung der Tonbewegung, eine in die Länge ſich fortziehende Tongeſtalt oder Tonfigur herausgeſchnitten, es iſt eine ſo oder anders fortgehende, ſich ſo oder anders drehende und wendende Linie da, die unter der Vorausſetzung, daß unter (oder auch über) ſie noch etwas Weiteres, den leeren Raum unter (über) ihr paſſend Ausfüllendes hinzutreten werde, gleich auch als ein Umriß, als eine einen ausgefüllten Raum begrenzende Linie bezeichnet werden kann. Die Bewegung auf der Scala und ihren Intervallen zeichnet etwas hinein in das Reich der Töne, ſie producirt ein charakteriſtiſches Bild, das ſchon an ſich ſelbſt etwas iſt, etwas darſtellt und bedeutet, mag es nun directer Ausdruck einer beſtimmten Empfindung, alſo materiell bedeutend oder mehr nur Combination von Tönen, die Gehör und Einbildungskraft anſpricht und beſchäftigt, alſo von formeller Natur und Bedeutſamkeit, oder Beides zugleich ſein. Auch das iſt nicht zu bezweifeln, daß eine ſolche Tonfolge bereits eines beſtimmten, energiſchen Ausdrucks fähig iſt, daß die mannigfaltigſten Nüancen der Stimmung und Empfindung ſich in ſie legen können, namentlich wenn noch von den Mitteln, welche der Rhythmus und die verſchiedene Stärke des Anſchlagens der Töne darbieten, Gebrauch gemacht wird, ſowie endlich auch dieſes nicht, daß eine ſolche Tonfolge, je nachdem ſie geſtaltet iſt, ganz für ſich allein den engſten und befriedigendſten Zuſammenhang aller ihrer einzelnen Sätze und Satztheile haben und ſo auch von dieſer Seite her den Eindruck eines in ſich

abgeſchloſſenen Kunſtwerks machen kann. — Aber etwas, das in der bloßen Tonfolge nicht ſchon gegeben iſt, kommt in der Harmonie hinzu, die Beſtimmtheit, die concrete Mannigfaltigkeit und concrete Wirkung, die im Zuſammenklang ſelbſt und ebenſo in den Uebergängen der Zuſammenklänge unter einander, in der Harmoniefolge gegeben iſt. Die bloße Tonfolge iſt, außer da, wo ſie die weſentlichen Intervalle anſchlägt, eine freie, ſubjective, ſie iſt ein Wechſel von Fortſchreitungen, der ebenſogut auch ein anderer ſein könnte, es iſt keine acuſtiſch ſtrenge Nothwendigkeit und Beſtimmtheit, es iſt kein Tonverhältniß darin, das als ein weſentliches, als ein unmittelbar ſchon an ſich im Gehör liegendes und von ihm gefordertes gefühlt würde; das hat erſt die Harmonie, denn in ihr treten auf Grund der natürlichen Organiſation des Gehörs, welches die eine Tonverbindung als mehr oder weniger conſonirend, die andere als mehr oder weniger diſſonirend, die eine als in ſich ruhend, voll, geſättigt, eine andere als für ſich unbefriedigend, zu einer andern forttreibend, den einen Accordfortgang als natürlich, erlaubt, begründet und klar, den andern als das Gegentheil hievon empfindet, gerade jene Tonverhältniſſe hervor, welche die bloße Tonfolge nicht hat; das Ohr trifft hier auf ein Nach- und Nebeneinander nicht blos von Tönen, ſondern von Tonverbindungen und Accordfolgen, deren jede es in vollſter Beſtimmtheit ſo oder ſo, als gefällig oder als mißfällig, als beruhigend oder als ſpannend, als feſthaltend oder als fortleitend, als normal oder als nichtnormal fühlt; in der Harmonie erſt kommen Tonverhältniſſe hervor, die von Natur ſo oder anders wirken, in ihr erſt verkörpert oder objectivirt ſich geradezu die natürliche Geſetzmäßigkeit der ganzen acuſtiſchen Organiſation des Menſchen, ſie erſt läßt dem Ohr Töne in Verbindungen entgegenklingen, die es ſelbſt fordert, von denen es ſelbſt naturgemäß einen qualitativ beſtimmten Eindruck hat, ſie bringt weit mehr als die einfache Tonfolge in die Muſik ein Naturſchönes, ein von Natur Charakteriſtiſches, ein von Natur ſogleich beſtimmte Eindrücke Erregendes, wie ganz Daſſelbe, nur mit weniger beſtimmtem ſinnlichem Eindruck, durch die Farben und ihre Verbindungen in der Malerei geſchieht. Die Bewegung in der Scala oder in Intervallen derſelben iſt wohl auch natürlich, anſprechend, auch in irgend einer Weiſe charakteriſtiſch, aber ſie iſt es in weniger ausgeſprochener Weiſe; die ſpezifiſchen acuſtiſchen Unterſchiede und Eindrücke des Gefälligen und Mißfälligen, des Geſetzmäßigen u. ſ. w. gibt erſt die Harmonie, und darum erſcheint uns die Tonfolge für ſich allein, ſelbſt wenn ſie an ſich charakteriſtiſch geformt iſt, doch zu unbeſtimmt, zu ſchwebend, ja unmotivirt und willkürlich; wir wollen, die Tonfolge ſolle zugleich eine Harmoniefolge ſein, durch welche das Ganze größere Beſtimmtheit des Klangs und Eindrucks und ſtrengere Motivirung des Fortgangs und Fortſchritts erhalte, durch welche namentlich ſowohl Erhebung und

Aufſchwung als Nachlaſſen und Zurruhekommen der Melodiebewegung beſtimmt angedeutet werde; wir verlangen, die Tonfolge ſolle auf der an ſich klaren und geſetzmäßigen Baſis der Harmonie ſich bewegen, ſie ſolle aus ihr emporwachſen und mit ihr in Einheit ſich erhalten, ſtatt für ſich allein im Unbeſtimmten ſich ergehen zu wollen; Tonfolge ohne Harmonie iſt wie ein Gedanke, deſſen nähere Vermittlung und Begründung durch einen Zuſammenhang mit dem allgemeinen Gedanken- und Erkenntnißſyſtem vermißt wird, ſie ſchwebt wie der Vogel in der Luft, in deſſen Bewegungen wir eine natürliche Geſetzmäßigkeit wohl vorausſetzen, aber dieſelbe doch nicht erkennen, ſo daß ſie uns unverſtanden bleiben und uns willkürlich, zufällig erſcheinen. Die Harmonie gewährt dann für's Zweite eine concrete Mannigfaltigkeit von Klängen, von Färbungen der Töne, welche die bloße Tonfolge in dieſer Weiſe nicht hat; ſie führt in den verſchiedenartigen Accorden, ſowie in ihren verſchiedenen Lagen und Umkehrungen, eine Reihe von Klangbildern an uns vorüber, die ſo ſprechend und charakteriſtiſch ſind, daß die Muſik Harmoniefolgen ſogar ohne melodiſchen Ueberbau anwenden kann, wiewohl nur als Ausnahme und auch da nicht ohne gewiſſe natürlich anſprechende Intervallfortgänge, ſei es nun in der oberſten Stimme (ſo im Andante der Donjuan-Ouvertüre) oder in der zweiten Hauptſtimme, im Baſſe. Dieſelbe Mannigfaltigkeit bringt die Harmonie auch von den einzelnen Klängen abgeſehen in den Fortgang des Ganzen, ſie kann, je nachdem die Accordfolgen einfacher und leichter oder künſtlicher, weniger natürlich und unmittelbar einleuchtend ſind, dem Fortſchritt des Tonwerks den Charakter des Leichten, Fließenden und Klaren, nicht minder aber auch den Charakter einer ernſten, ſchweren, an ſich haltenden, verwickelten, dunkeln, oder einer einſchneidenden, ſchroffen Bewegung verleihen, ſie kann mit Beidem abwechſeln und ſo Gegenſätze und Contraſte in die ganze Tonbewegung bringen, wie Licht und Schatten, helle und dunkle Färbung; ſie kann deßgleichen auch an einzelnen Puncten der Tonfolge mittelſt Conſonanz und Diſſonanz das Element des Gegenſatzes, der Entzweiung, der Spannung auftreten laſſen, und auch dieſes wiederum in den verſchiedenſten Graden von der leiſeſten Andeutung einer Beklemmung an bis hinauf zur erſchütterndſten und zerreißendſten Darſtellung des Schmerzes. Alles was dem rein Einfachen und Unmittelbaren gegenüber in das Gebiet der concreten Mannigfaltigkeit gehört, ſpezifiſcher Ausdruck, Bedeutung, Tiefe, erhöhte Kraft, draſtiſche Wirkung, Intenſität, Energie, ſteht der Harmonie zu Gebot und wird erſt durch ſie vollkommen erreicht; ſie malt mit Licht und Schatten, mit Farbe und Farbenmiſchung Dasjenige, was die melodiſche Tonfolge nur andeutet und ahnen läßt, ſie belebt die Zeichnung, ſie fügt zur Linearbewegung eine Flächenbewegung, ſie läßt mit dem Tone das ganze Tonſyſtem fortrücken in ſtets wechſelnden Stellungen und Verbindungen, welche

genauer erklären und ſchärfer markiren, was die Tonfolge mit ihren Gängen und Wendungen beabſichtigt. Dazu kommt aber auch, von dieſen qualitativen Elementen abgeſehen, drittens ein quantitatives, das freilich ſelbſt wieder ſogleich in ein qualitatives umſchlägt, nämlich die Ausfüllung des neben der Scalenbewegung für das Gefühl übrig bleibenden leeren Raums durch verwandte, mitfortſchreitende Klänge. Dieſe Füllung iſt gar nicht etwa blos dazu da, ein Gefühl der Leere, das bei bloßer Melodiebewegung entſtehen kann, ferne zu halten, ſondern ſie hat auch poſitive Bedeutung; die Ausfüllung jenes Raums durch verwandte höhere und tiefere Klänge gibt erſt wahre Muſik; ſie erſt iſt es, worin die Tonerzeugung vollſtändig ſich realiſirt, d. h. wodurch ein wahres, von allen Seiten her an die Seele herankommendes Erklingen der ſtillen Materie hervorgebracht und ſo der Geiſt nicht nur von Einzeltönen berührt, ſondern in das Tonreich ſelbſt ganz hinein gerückt, in das Tonmeer hineingetaucht, erſt ganz und vollkommen in muſikaliſche Erregung und Stimmung verſetzt wird. Der einfachen Tonbewegung fehlt immer noch etwas zur Muſik im eigentlichen Sinne, weil (vergl. §. 757) eben nur dann Gehör und Gefühl nach ihrer ganzen Erregungsfähigkeit, im ganzen Bereich dieſer Erregungsfähigkeit wirklich erregt, nur dann alle höheren und tieferen Saiten des Inneren wirklich angeſchlagen, nur dann Gemüth und Phantaſie ganz und bis auf den Grund nach allen Dimenſionen hin ergriffen und in Anſpruch genommen werden, wenn mit den verſchiedenen Tonfolgen zugleich verſchiedene Tonlagen mit ihren eigenthümlichen Wirkungen ertönen. Ohne die Füllung durch Harmonie iſt daher auch die volle Lebenswärme, die ganze zum Herzen dringende ſeelenvolle Innigkeit nicht da, und es iſt, ſo viel auch in dieſer Beziehung ſchon die einfache Tonfolge gerade durch (kunſtloſe) Einfachheit zu leiſten vermag, doch ein rein vergebliches, in Unnatur ausartendes Unternehmen, wenn die melodiſche Bewegung dieſelbe um jeden Preis durch ſich allein hervorbringen, wenn ſie da, wo es einmal nicht geht, durch künſtliche Mittel des Zitterns, des ſeufzenden Verklingens u. ſ. w. die der Harmonie vorzugsweiſe zugehörigen Wirkungen ſich ſelbſt zueignen will. Zu dieſer ſpezifiſch muſikaliſchen ſeelenvollen Wirkung der Harmonie trägt aber zugleich auch eine andere im Bisherigen noch nicht berührte Eigenthümlichkeit bei. Die Harmonie tritt zur Melodie wohl als concretes, beſtimmter motivirendes und wirkendes Element hinzu, aber ſie iſt nach einer andern Seite hin auch wiederum ihr gegenüber ein Unbeſtimmtes, wie die Farbe gegenüber von der Zeichnung; die Melodie zeichnet der Seele eine beſtimmte Richtung der Tonbewegung vor, einen Gang, deſſen Wendungen die Phantaſie überall in vollſter Klarheit und Diſtinctheit folgen kann; die Harmonie dagegen ſchmilzt mehrere Töne zu Einem Klang zuſammen, die Harmoniefolge läßt der Phantaſie nicht die Zeit, jedem einzelnen

Uebergang der Töne des einen Accords in die des nachfolgenden direct zu folgen, es iſt ſo in der Harmonie etwas Dunkles, Undurchſichtiges, Geheimes, eine Weichheit ohne ſchärfere Umriſſe, ſie wirkt eben durch dieſes unbeſtimmte romantiſche Wogen auf das Gemüth als ſolches, ſie thut hiedurch zu der Einzelerregung, wie ſie die Melodie vorzeichnet, eine über das Innere nach allen Seiten ſich verbreitende Geſammterregung hinzu, ſie gibt zur beſtimmten Muſik Muſik überhaupt, ſie hüllt die klar dahinſchreitende Tonfolge in ein magiſches Helldunkel von Klängen ein, die wie Geiſter in dunklem Hintergrunde ſie umſchweben, um ihre Bewegung in ſchönem, aber ſtillem Einklange zu begleiten. Wenn wir ſomit genöthigt ſind, der Harmonie zwei ſcheinbar ganz entgegengeſetzte Bedeutungen beizulegen, die Bedeutung ſcharfer Charakteriſtik und weicher ſeelenvoller Innigkeit, ſo ergibt ſich ganz Daſſelbe auch noch von anderer Seite her; wie die Harmonie kräftige Tonmaſſen auf einzelne Puncte werfen und dieſe dadurch ſtark markiren und hervorheben, wie ſie hiedurch in das Ganze einer Tonbewegung beſonders hervortretende Einſchnitte bringen kann, ſo vermittelt ſie umgekehrt auch die Stetigkeit, den Fluß, die Bindung und Verſchmelzung der Theile, ſie verwandelt das bloße Nacheinander der Töne in ein zuſammenhängendes, zuſammenfließendes Ineinander, innerhalb deſſen Alles continuirlich zuſammenhängt, Eines aus dem Andern ſich entwickelt, Eines in's Andere hinüberführt, ſie kann wohl wie die Melodie größere oder kleinere Intervalle überſpringen, unruhig hin und her gehen, ja ſogar ſelbſt erſt durch ihren bewegtern Rhythmus ſtärkere Lebendigkeit zur Melodie hinzubringen, aber ſie kann ebenſo auch für die lebhaftere discretere Bewegung der Melodie eine in einfachem, ruhigem, gebundenem Hinundherſchreiten fortrückende Begleitung abgeben, ſie kann einer größern oder kleinern Reihe von Tönen der Melodie einen oder wenige Accorde unterlegen, ſie kann liegen bleiben oder ſich nur wenig verſchieben, während die Melodie auf verſchiedenen Intervallen auf- und abſteigt, ſo daß die mannigfaltige Beweglichkeit und Unruhe der Melodie an ihr eine einfache und vereinfachende, das Viele zuſammenhaltende und bindende, das Mannigfaltige verſchmelzende Unterlage erhält; die Melodie ſpaltet ſich in der Regel wie eine mannigfaltigſt gewundene und gebrochene Linie in ein Nacheinander einzelner einander ablöſender kleinerer Puncte, die aus der Tonreihe aufſteigen, die Harmonie arbeitet mehr im Großen und Breiten, ſie legt der kleintheiligen punctuellen Bewegung eine weniger getheilte, in größern Abſätzen, in längeren Windungen ſich fortziehende Maſſenbewegung unter, die ſich der erſtern überall anſchmiegt, aber doch ein Band der Einheit um ſie herſchlingt, durch welches Stetigkeit und Zuſammenhang in das Ganze gebracht wird.

a. Die Muſik, obwohl das Gefühl und damit vorzugsweiſe das Individuelle der Empfindungen, Stimmungen, Affecte, ihr Gebiet ausmacht, ſteht doch in Beziehung auf die Geſetze der künſtleriſchen Behandlung und Darſtellung weſentlich auf der Seite des directen Idealiſmus, ſie kann nur harmoniſche oder die Disharmonie ſogleich wieder auflöſende Tonfolgen und Tonverbindungen dulden, ſie kann nichts Häßliches ſich fixiren laſſen (§. 765), ſie fordert, daß das Einzelne und das Ganze ſchön ſei, in Wohlklang und Ebenmaaß ſich bewege, ſie hat es mit dem Gehör zu thun, das den Mißklang direct als Verletzung fühlt und die Seele ihn als ſolchen fühlen läßt. Ganz ausgeſchloſſen iſt aber damit (wie derſelbe §. es ausſpricht) der indirecte Idealiſmus nicht, wie ſich dieſes einfach ſchon darin ankündigt, daß das muſikaliſche Gefühl neben dem directen auch einen indirecten, d. h. erſt aus der Löſung einer verwundenden Diſſonanz ſich herſtellenden Wohlklang nicht nur duldet, ſondern mit Wohlgefallen und Intereſſe aufnimmt. Der Harmonie fällt (vom Rhythmus hier noch abgeſehen) das Moment des indirecten Idealiſmus vorzugsweiſe zu wegen der markirten Beſtimmtheit, die ihr eigen iſt, wegen ihrer Fähigkeit mannigfache und ſtarke Farben, Contraſte, Gegenſätze auf die Bahn zu bringen. Aber auch von der Melodie iſt es nicht ausgeſchloſſen, ſobald ſie den natürlicheren und einfacheren Gang in ſchön gewundener, einfach klar gezeichneter Linie verläßt und ſtatt deſſen in weiten Intervallen, in unerwarteten Wendungen, Sprüngen, Stößen oder ſonſtigen dem einfach Schönen fremden Bewegungen ſich ergeht; nur hat auch hier die Harmonie mitzuwirken, theils um die Melodie im Ausdruck deſſen was ſie ſagen will zu unterſtützen, theils um zu verhüten, daß die Abweichung der Melodie vom Typus des einfach Schönen nicht in's Unſchöne gerathe; die Harmonie vertritt im letztern Fall das Prinzip des directen Idealiſmus neben dem des indirecten, indem ſie ſich der exceſſiven Bewegung der Melodie als wohlklingende und in ſtrenger Geſetzmäßigkeit fortſchreitende Baſis unterlegt. Geht die Individualiſirung nach der Seite des Komiſchen, des Humors, der Keckheit, Luſtigkeit u. ſ. w., ſo wird ſie vorzugsweiſe dem leicht beweglichen Elemente der Melodie zufallen; iſt ſie aber mehr ernſter, ſchwerer Natur, handelt es ſich um Veranſchaulichung tieferer, ſchrofferer, das Innerſte aufwühlender, gewaltſamer Erregungen und Erſchütterungen, ſo hat die Harmonie die reichen Mittel aufzubieten, die ihr zu Gebot ſtehen. Das einfach Schöne, die reine gegenſatzloſe Idealität gehört zunächſt der Melodie an, weil ſchärfere Charakteriſtik und Bewegung in Gegenſätzen ihr theils ganz fremd, theils wenigſtens nicht natürlich iſt; aber auch die Harmonie muß, wenn in einem Tonwerk die reine Idealität ſprechend hervortreten ſoll, dazu mitwirken, ſei es nun durch Einfachheit und Helligkeit der Accordfolge oder durch den ihr eigenthümlichen Schmelz und Wohllaut;

wir wollen zwar von der Harmonie nicht blos dieſes, weil wir wiſſen, daß ſie noch Weiteres leiſten kann, aber wir müſſen anerkennen, daß auch dieſe direct ideale, klare und weiche Harmonie eine für ſich beſtehende und berechtigte Kunſtform bildet, in welcher das unterſcheidende ideale Weſen der Muſik den übrigen Künſten gegenüber zu ſeinem eigentlichſten Ausdruck gelangt.

a. Ein Gegner der Harmonie war J. J. Rouſſeau; er ſprach den Verdacht aus, alle Harmonie ſei am Ende nur eine gothiſche barbariſche Erfindung, die gar nie gemacht worden wäre, wenn die neuern Völker mehr Gefühl für die wahren Schönheiten der Kunſt, für wahrhaft natürliche und rührende Muſik beſäßen, wie die feingebildeten Griechen, deren Muſik ohne Harmonie ſo wunderbare, unſere dagegen mit Harmonie ſo ſchwache Wirkungen gehabt habe. Daß in einem Lande wie Frankreich, das allerdings (von Volksgeſängen abgeſehen) nicht Heimath wahrhaft natürlicher und rührender Muſik iſt, und in einem Jahrhunderte, wie das vorige, in welchem allerdings Rückkehr von übertriebenem Cultus der Harmonie zur melodiſchen Einfachheit noth that, von einem Manne, der überall das Recht des unmittelbaren Gefühls vertrat, ſolche Anſichten aufgeſtellt wurden, kann nicht auffallen. Nur auf Eines hätte R. ſich nicht berufen ſollen, auf die griechiſche Muſik. Sah denn er, der Mann der individuellen Freiheit, nicht, welch großer Fortſchritt zur Freiheit darin liegt, daß mittelſt der Harmonie innerhalb mehrſtimmigen Geſangs jede Einzelſtimme ihren eigenen Weg gehen, ſelbſtändig neben und mit den andern ſingen, ſelbſtthätig zu vollerer, großartigerer Geſtaltung des Ganzen mitwirken kann? Einſtimmigkeit löst alle Individualität in's Ganze auf, läßt alle perſönlichen Unterſchiede im Allgemeinen aufgehen, bringt aber ebenhiemit doch nur ein unterſchiedsloſes, wenig gegliedertes Ganzes von wenig Ballaſt und Volumen, von wenig Gewicht und Umfang hervor, ganz wie der griechiſche Staat, der groß war durch das Aufgehen der Individuen im Ganzen und klein war durch die fehlende Ausbildung der individuellen Lebenskreiſe. Man ſagt, in rein germaniſchen Ländern ſinge das Volk überall mehrſtimmig, in romaniſchen in der Regel einſtimmig; was läge darin Anderes als der Unterſchied des germaniſchen Sinnes für Individualität, der auch im Singen ſelbſtändig ſein will und nur an einem durch Sonderung der Stimmen individuell belebten Geſange Freude empfindet, vom romaniſchen Charakter, der zu dieſer Hochhaltung der Individualität nie gekommen iſt? Ebenſo iſt dieſe Vorliebe des germaniſchen Geiſtes für Harmonie weſentlich begründet nicht, wie Rouſſeau meint, in den groben und ſtumpfen Organen dieſes nordiſchen Volkes, die mehr durch Stärke und Getöſe der Stimmen als durch die Süßigkeit der Accente und die Biegungen der Melodie gerührt werden müſſen — Harmonie und Gebrüll

ſind ſehr verſchiedene Dinge, — ſondern ſie iſt begründet durch das innigere und tiefere deutſche Gemüth, das weicher, voller, umfaſſender angeregt ſein will als durch bloße Melodie. Die Melodie iſt freilich Anfang und Ende aller Muſik, mit ihr ſteht und fällt die Muſik, was von der Harmonie nicht geſagt werden kann, aber ſie iſt eben nur der Anfang, das primitiv Einfache, das eine Erfüllung durch Harmonie fordert, und nur das Ende, nur das Reſultat, das nur dann feſten Halt, klaren und motivirten Gang gewinnen kann, wenn es aus der Harmonie und ihrer Folge wie die Blüthe aus Stamm und Zweigen emporwächst und von ihr getragen wird. Harmoniſche Muſik iſt ein Bild der ideedurchdrungenen Welt, des ganzen großartig nach allen Dimenſionen ſich ausbreitenden, nach allen Richtungen feſt und ſchön in ſich zuſammenhängenden und geordneten, überall concrete Einzelgeſtaltungen aus ſeinem Schooße an die Oberfläche hervortreibenden Univerſums; die Melodie iſt die Einzelgeſtalt, die Harmonie das Ganze, auf dem ſie ruht und deſſen Theil und Glied ſie iſt; nur der vom Ganzen losgeriſſene, einſam in ſich ſelbſt zurückgezogene, und damit doch zugleich des wahren individuellen Lebens, der unendlich empfänglichen, ſich im Ganzen und das Ganze in ſich fühlenden Gemüthstiefe verluſtig gegangene Geiſt war im Stande, in der Melodie, in der frei in Lüften ſchwebenden, die einzig wahre Muſik erkennen zu wollen.

§. 776.

1. Die Muſik als Bewegung in der Zeit bedarf für ihre einzelnen Töne eine beſtimmte, größere oder kleinere Zeitdauer, zwiſchen deren Maximum und Minimum eine Reihe der verſchiedenſten Tonzeitmaaße liegt. Das Zeitmaaß der einzelnen Töne iſt innerhalb eines Tonganzen entweder ein durchgehends identiſches, oder müſſen, wenn das Tonganze Töne von verſchiedener Zeitdauer (entweder nacheinander oder gleichzeitig) enthält, die Zeitmaaße ſeiner Töne wenigſtens gleichartige, proportionale Zeitmaaße ſein, die ſich durch numeriſche Theilung auf ein gleiches Grundmaaß zurückführen laſſen. Die aus dieſem Verhältniß der Identität oder Proportionalität der Tonzeitmaaße reſultirende geregelte Bewegung der Tonreihe und ihrer einzelnen Glieder iſt ihr Rhythmus. Die Regelmäßigkeit des Rhythmus wird vollendet und damit feſte Ordnung und klare Gliederung in die Geſammtbewegung der Tonreihe gebracht durch den Takt, durch den Aufbau des Ganzen in ſtetig auf einander folgenden kleinen Zeitabſchnitten von durchaus gleicher Dauer und von durchaus gleichem Zeitmaaß ihrer einzelnen Glieder, welchem als beherrſchendem Grundmaaß die verſchiedenen Zeitlängen der einzelnen Töne des Abſchnitts entweder direct entſprechen
2. oder indirect proportional ſich unterordnen. Nicht minder weſentlich als geregeltes Zeitmaaß iſt für die muſikaliſch rhythmiſche Bewegung die Belebtheit, die in ſie

gebracht wird durch den auf einzelne rhythmiſche Glieder oder Takttheile gelegten Accent und durch den hiemit gegebenen periodiſchen Wechſel von Hebung und Senkung, accentuirten und nicht accentuirten Gliedern der Reihe. Je nach dem numeriſchen Verhältniſſe der letztern zu den erſtern innerhalb des Takts beſtimmen ſich die verſchiedenen Taktarten. Die (abſolute) Größe der Zeitdauer der einzelnen Takte oder ihrer Glieder ergibt das Tempo des Ganzen mit ſeinen verſchiedenen Gattungen und Arten.

1. Der vorhergehende §. führte ſchon zu einer Berührung des verſchiedenen Zeitverhältniſſes, in welchem zuſammenklingende Töne und Tonreihen zu einander ſtehen können; in der Lehre von der Harmonie treten zuerſt ſolche Verhältniſſe hervor, und wir haben daher die genauere Beſprechung derſelben, ohne welche auch das Weſen der Melodie nicht vollſtändig behandelt werden kann, hier anzureihen. Auszugehen iſt von der verſchiedenen Zeitdauer der Töne überhaupt und dann von hier aus zu ſehen, wie aus dieſer ganz abſtracten Grundlage die reiche Gliederung der metriſchen und rhythmiſchen Verhältniſſe (der Kürze wegen befaſſen wir ſonſt alles hieher Gehörige unter „Rhythmik") ſich ergibt. — Der Einzelton für ſich, ohne oder mit begleitendem Accord, kann an ſich eine Länge oder Kürze von nicht näher zu beſtimmender Größe haben; hierüber läßt ſich im Allgemeinen nur dieſes ſagen, daß die Länge des Tons (mit Ausnahme des Orgelpuncts — und ſelbſt hier darf ſie nicht zu groß ſein —) ihre Grenze findet an der Forderung, daß die einzelnen Töne die Bewegung des Ganzen nicht durch ihre Länge übermäßig verlangſamen, oder mit langen Aufenthalten hemmend unterbrechen, wie andererſeits die Kürze des Tons an der deutlichen Vernehmlichkeit und Unterſcheidbarkeit, die mit der Kürze ſtetig abnimmt, ihr Maaß hat. Der Satz, daß zwiſchen dieſen beiden Aeußerſten eine Reihe von Zeitmaaßen liegt, unter welchen gewählt werden kann, bedarf keiner näheren Erörterung; es braucht zu ihm blos hinzugefügt zu werden, daß in der Wirklichkeit die an ſich unendliche Zahl dieſer Zeitmaaße ſich auf wenige reducirt, weil die feineren Unterſchiede unter ihnen nicht mehr wahrgenommen werden können. Gehen wir vom Einzelton zu einem Nach- und Miteinander von Tönen fort, ſo können ſie alle wohl dieſelbe Zeitlänge haben; das Ganze erhält hiedurch den Charakter vollkommen gleichartiger ruhiger Bewegung, die aber, wenn ſie ausſchließlich und überall angewandt werden wollte, natürlich ſich als einförmig und ſchleppend darſtellen müßte. Verſchiedene Zeitdauer wird daher das Vorherrſchende ſein; dieſe Verſchiedenheit aber kann ſich gleichfalls beziehen entweder auf die Töne in ihrem Nacheinander oder in ihrem Miteinander, indem auch Töne von verſchiedener Dauer zuſammenklingen können, wie wir ſchon in §. 774 bei der Lehre von den conſonirenden und diſſonirenden Intervallen Aehnliches

in Bezug auf die tonerzeugenden Schwingungsverhältniſſe geſehen haben. Dieſe verſchiedene Zeitdauer darf nun in der Muſik nicht ohne Regel und Geſetz ſein, eine vollkommen disparate Dauer der Einzeltöne innerhalb einer Tonreihe würde dieſelbe aller Einheit, aller Gleichmäßigkeit und Symmetrie berauben, und nichts liegt denn auch tiefer in der menſchlichen Natur, als das unwillkürliche Verlangen, eine Tonfolge nach Einem beſtimmten Zeitmaaß ſich bewegen zu hören; ſelbſt wo der muſikaliſche Sinn noch wenig entwickelt iſt, bei Kindern, für Harmonie und eigentliche Melodie unempfänglichen Völkern oder Individuen, für die „der Takt das Einzige iſt, was ſie in der Muſik hören, weil's einem da ſo recht in die Beine fährt," findet ſich für gleichförmig rhythmiſche Bewegung eine Empfänglichkeit, über deren Zuſammenhang mit allgemeineren, durch das ganze Natur- und Geiſtesleben hindurchgehenden Bewegungs- und Bildungsgeſetzen §. 754 zu vergleichen iſt. Zunächſt jedoch iſt dieſe Symmetrie nur in einer ganz allgemeinen Weiſe gefordert, in welcher ſie noch nicht das iſt, was wir nachher als Taktmäßigkeit bezeichnen; es iſt zunächſt nur ſo viel unbedingtes Poſtulat, daß die Dauer der längern und kürzern Töne innerhalb einer Tonfolge eine gewiſſe Proportion unter ſich habe; es kann (recitativiſche) Tonfolgen geben und gibt wirklich ſolche, nicht nur in der alten, ſondern auch in der neuern Muſik, die ohne Takt mit einer ſolchen allgemeinen Proportion der Tondauer ſich begnügen; es iſt genug, daß die kürzern und längern Tonzeiten ſich in einfacher Weiſe auf ein ihnen gemeinſchaftlich zu Grunde liegendes Zeitmaaß reduciren laſſen, daß z. B. die Dauer der kürzern Töne die Hälfte oder das Viertel, das Drittel oder Sechstel oder auch etwa das Fünftel der Dauer des längeren ſei; ſolche Proportionen der Zeitlängen ſind auch hier, wie bei den Tonſchwingungen, natürlich, nahe liegend, leicht zu erfaſſen und zu überſehen, ſie wahren die Regelmäßigkeit der Tonbewegung in ihrem Nacheinander, und ſie machen es möglich, längere und kürzere Töne, die gleichzeitig erklingen, klar zuſammenzufaſſen, indem die kürzeren einfach aliquote Theile der längern ſind und ſich daher unter dieſe leicht wie unter die höhere zuſammenfaſſende Einheit ſubſumiren laſſen. Ausnahmen von dieſer numeriſchen Proportionalität der Töne können nur in beſondern Fällen, wo z. B. das Tempo eines Tonſtücks ſich ſtetig beſchleunigt oder verlangſamt, oder wo durch verlängerte Zeitdauer eine einzelne Stelle einer Tonreihe ſtärker hervorzuheben iſt, geſtattet werden. Indeß auch eine die Proportionalität der Zeitdauer der Einzeltöne ſtreng einhaltende Rhythmik, die hiebei ſtehen bleibt und nicht zur Taktmäßigkeit fortgeht, kann, falls ſie nicht etwa am Rhythmus der Rede, am Metrum der Poeſie, welcher die Muſik ſich anſchließt, einen feſten Haltpunct gewinnt, nicht befriedigen. Sie liegt einmal nicht in der Natur — denn die Natur verlangt durchaus gleichförmiges Fortgehen einer einmal begonnenen Erregung bis zu ihrem

Verklingen, da Ungleichförmigkeit ein Abbrechen einer bereits eingeſchlagenen Richtung und ſomit eine nur mit Sträuben und Widerwillen aufgenommene Störung iſt, wogegen fortgeſetzte Gleichförmigkeit der Bewegung den Genuß gewährt, einer Erregungsweiſe, die einmal angeſchlagen iſt, nun ein für allemal, bis das Ganze zu Ende iſt, frei zu folgen und ſich hinzugeben, ohne jeden Augenblick wieder aus ihr durch ein anderes Maaß herausgeſchnellt zu werden; — ſie liegt ebenſowenig im Weſen des Geiſtes; nur eine Empfindſamkeit, die in Einzelheiten ſich verliert, kann die nicht geregelte Bewegung der geregelten ſchlechthin vorziehen, die geregelte iſt einerſeits in Wahrheit die freiere, da wir eine nach feſtem Maaße vor ſich gehende Bewegung leichter faſſen und überſchauen, ſie iſt andererſeits die gemeſſenere und damit kräftigere Art der Bewegung, die das Einzelne nicht einſeitig für ſich hervortreten läßt, ſondern es dem Ganzen unterordnet. Wir können daher in die Lobſprüche, die z. B. Krauſe dem „wandelnden freien Zeitmaaß" ſpendet, nicht einſtimmen; wir müſſen vielmehr, ohne die Bedeutung, die der freie Rhythmus beſonders für declamatoriſche Muſik hat, irgend zu verkennen, darauf beharren, daß gleichförmiges Zeitmaaß, wie es im Takte ſich realiſirt, die höchſte Form des Rhythmus iſt, welche die Muſik davor bewahrt, in eine verſchwommene Empfindungsmalerei zu verfallen; die Muſik iſt nicht die unbeſtimmt aufundabwogende Empfindung ſelbſt, ſondern ihre künſtleriſche Darſtellung, ihre objective Verkörperung, ſie würde ohne gleichmäßig beharrenden Rhythmus gerade dieſe Objectivität verlieren und in das Empfindungsleben ſelbſt unterſchiedslos zurückfallen, ſtatt es klar und geſetzmäßig zu veranſchaulichen. Eine gewiſſe ebenmäßige Bewegung iſt natürlich dem „Aufundab" der Empfindung nicht ſchlechthin fremd (§. 754), auch die Empfindung iſt ein in einem ſchnellern oder langſamern Zeitmaaß gleichförmig fortgehendes Erzittern, Pulſiren des Gemüthslebens; aber für das Bewußtſein iſt dieſes Maaß nicht da, die bewußte Empfindung hängt an den Gegenſtänden, die ſie erregen, folgt regellos den Gefühlen und Phantaſien nach, die in ihr angeregt ſind, verliert ſich an Dieß und Jenes, eilt ſchnell wieder zu Anderem fort; dieſes Ungeregelte ſucht die Muſik ſymmetriſch zu gliedern, ſie bringt den Wechſel der Gefühle in den Rahmen eines ganz beſtimmten Zeitmaaßes, ſie hebt dieſen im Gefühl ſelbſt innerlich auch waltenden, aber ihm verborgenen regelmäßigen Rhythmus an's Licht des Bewußtſeins heraus, ſie ordnet die Einzelempfindungen in dieſe allgemeine Form des Gefühlslebens, ſie wäre nicht mehr Kunſt, wenn ſie nicht mit dem Einzelnen zugleich ſein allgemeines Weſen zur Anſchauung und damit zugleich in das Einzelne Ordnung und Regel bringen wollte; wie der Ton erſt entſteht durch regelmäßige Schwingungen, ſo die eigentliche Tonkunſt erſt mit der Regelmäßigkeit des Taktzeitmaaßes, die Allem in ihr feſten Halt gibt und dadurch zugleich ſie ſelbſt von der Gebundenheit an

das Wortmetrum emancipirt, ſie ſelber erſt hinſtellt als beſondere, Maß und Geſetz in ſich tragende, nicht anderwärts her borgende Kunſtgattung. Zur vollſtändigen Realiſirung des Taktes gehört jedoch noch ein weiteres Moment, das des rhythmiſchen Accentes, welches daher vorerſt in Betracht zu ziehen iſt, ehe das Genauere über den Takt und ſeine Formen beſprochen werden kann.

*. Die Tonbewegung, und zwar auch die ganz gleichmäßig und ſymmetriſch geordnete, hätte keine Stetigkeit, keinen Fluß, ſie zerfiele immer noch in iſolirte Tonatome, ſie wäre hart, ſchroff, eckig (und auch praktiſch faſt unausführbar), ſie wäre ebendamit ohne Leben, Schwung und Kraft, ſowie ohne ganz und vollkommen diſtincte Gliederung, wenn in ihr nicht auch dasjenige Moment, das der §. als *periodiſchen Wechſel accentuirter und nicht accentuirter Takttheile* bezeichnet, als beherrſchende Grundform zur Anwendung käme. Es tritt hier wieder das für die Muſik ſo wichtige Geſetz der Periodicität auf, das Geſetz periodiſcher Abwechslung von Hebung und Senkung, Stoß und Ruhe, Vorſchreiten und Nachlaſſen der Bewegung. An ſich iſt jeder Ton ein Anſatz zur Bewegung, ein Hineingreifen in's Tonſyſtem, ein Stoß auf den tönenden Körper und damit auch auf Gehör und Gefühl ſelbſt; aber anders geſtaltet ſich die Sache in der Tonreihe, dieſe kann nicht eine Reihe ſolcher Stöße ſein, ſie wäre ſonſt ein unerträgliches, hackendes, am Ende in ſich ſelbſt erlahmendes Einerlei, und es verſteht ſich daher für alle Muſik ganz von ſelbſt, die Tonreihe zu theilen in Töne, auf welchen die unverminderte urſprüngliche Kraft des Stoßes oder der Accent liegt, und in ſolche, bei denen dieſelbe ſo bis zum Verſchwinden gemildert iſt, daß ſie neben dem auf den erſten Ton fallenden Accent gar nicht mehr als ſolcher bemerkt, ſondern der zweite (dritte u. ſ. w.) Ton ganz als accentlos vernommen wird. Damit ſind von ſelbſt alle jene Uebelſtände beſeitigt; die Tonreihe geht dahin, ſich anmuthig wiegend in dem ſteten Wechſel von Spannung und Nachlaß, Hebung und Senkung, ſich immer wieder beruhigend und doch ſtets neue Kraft ſammelnd, neue Anläufe nehmend, ebenſo ſchön in ſich zuſammenhängend als lebendig bewegt durch die Reciproeität, mit welcher die ſtoßende Kraft zur Ruhe des Nachlaſſes und dieſe wieder zur Erregung des Stoßes hinübereilt. Ausnahmsweiſe kann natürlich auch die ſtoßweiſe Fortbewegung für den Ausdruck gewiſſer innerer Bewegungen gefordert, aber Regel kann ſie nicht ſein. — Dieſer Rhythmus des Accentwechſels ſteht aber nun in einem ſehr weſentlichen Verhältniß zur Taktmäßigkeit. Er iſt zwar durch ſie nicht ſchlechthin bedingt, er kann auch ohne ſie als einfacher Tonfall, wie z. B. in der Rede, zur Erſcheinung kommen, aber er bedarf derſelben doch, um vollkommen Realität zu erhalten; erſt wenn der Wechſel regelmäßiger Taktſchläge durch eine ganze Tonreihe hindurch wiederkehrt, kann auch der Accentwechſel ſich

gehörig geltend und bemerklich machen und die Wirkung wirklich thun, die ihm zuſteht. Umgekehrt kommt auch die Taktmäßigkeit erſt durch den Wechſel des Accents zu voller Realität und Klarheit; das Eintreten des Zeitabſchnitts, den der Takt ausfüllt, wird nur dadurch bemerkbar, daß auf ſeinen Anfang ein Nachdruck, ein Accent fällt, den die übrigen Takttheile nicht haben. Deßgleichen empfängt der Takt erſt durch dieſe Scheidung der Töne in accentuirte und nicht accentuirte nähere Beſtimmtheit und Geſtaltung. Die beſtimmte Qualität, Art, Größe des Takts hängt nämlich lediglich davon ab, in welchem numeriſchen Verhältniß die nicht accentuirten Takttheile zu den accentuirten ſtehen. An ſich kann dieſes Verhältniß der verſchiedenſten Art ſein, es können auf einen Takttheil, der den Accent hat, oder auf eine Arſis 1, 2, 3, 4, ja 5, 6 und darüber Takttheile ohne ſolchen Accent (Theſen) folgen, namentlich bei ſchnellerer Bewegung der Tonreihe. Nur iſt von ſelbſt klar, daß dieſe Zahl unaccentuirter („ſchlechter") Takttheile nicht zu groß ſein darf. Es iſt keine diſtincte Eintheilung und Gliederung einer Reihe aufeinanderfolgender Töne möglich, wenn der accentuirten Anfangspunete im Verhältniß zu den nicht accentuirten Momenten zu wenige ſind; je weiter einzelne Töne, beſonders bei langſamerem Tempo (von welchem überhaupt bei der Betrachtung der rhythmiſchen Verhältniſſe nie ſchlechthin abgeſehen werden kann), von dem accentuirten („guten") Takttheil entfernt ſind, deſto mehr zerfallen ſie in ein Nebeneinander ohne Einheit, ohne feſte Bezogenheit, ohne diſtincte Sonderung von andern Gliedern der Reihe; ja ſie verſelbſtändigen ſich unwillkürlich, ſie werden, je weniger die accentuirende Kraft des guten Takttheils noch nachwirkt, je mehr ſie aus der Gebundenheit an ihn heraustreten, deſto mehr eigene, für ſich beſtehende, gleichſam ſich ſelbſt accentuirende Puncte der Reihe. Daher iſt es ein nothwendiges, dem Gefühl ſich von ſelbſt aufdrängendes Geſetz, daß die Takte nicht zu lang ſeien, ſondern der Wechſel zwiſchen Arſis und Theſis nur in kleinen Gliedern vor ſich gehe. Am klarſten und diſtincteſten iſt ſo wirklich diejenige Taktanordnung, bei welcher die Zeitlänge der Arſis und die der Theſis einander möglichſt entſprechen, bei welcher alſo auf die Arſis nur Eine gleich lange Theſis oder nicht mehr als zwei gleich lange Theſen folgen, alſo der einfach zwei- und der einfach dreitheilige Takt. Auf der andern Seite jedoch kann ſich die Muſik mit dieſen kurzen Takten, die das Ganze der Tonreihe in ſo gar kleine Abſchnitte zerſpalten, auch wiederum nicht begnügen; der Tonfall würde bei dieſer Kleintheiligkeit theils zu einförmig, ſchleppend, theils (bei ſchnellerer Bewegung) zu hüpfend und ſpringend, zu leicht, der Ruhe und Haltung zu ſehr entblößt; die Muſik bedarf daher neben dieſen, an ihrem Orte ganz wohl brauchbaren einfachen Taktarten auch zuſammengeſetztere, breitere Taktformen. Dieſe ergeben ſich dadurch, daß die Größe des einfachen Takts doppelt oder dreifach genommen

und zugleich der zweiten und dritten Taktabtheilung eine gewiſſe Selbſtändigkeit eingeräumt wird, indem auch auf ihren Anfangston eine eigene, jedoch dem Accent des erſten Takttheils untergeordnet bleibende Arſis fällt, ſo daß der Takt ſich ſymmetriſch zu kleinern in ihm befaßten Gruppen gliedert und ſo nicht nur an Größe und Breite, ſondern auch an charakteriſtiſcher Mannigfaltigkeit gewinnt. Dem zweitheiligen Takt entſpricht der viertheilige, dem dreitheiligen der ſechstheilige (mit Arſis auf dem erſten und vierten Gliede), ſowie der neuntheilige Takt. Selten iſt der durch Vervierfachung des dreitheiligen Takts entſtehende zwölftheilige, der für gewöhnlich zu lang iſt, um eine eigene Taktperiode abzugeben, noch ſeltener die noch größeren, und daſſelbe gilt auch von dem fünftheiligen (mit Arſis blos auf dem erſten Takttheil), der keinen ganz natürlichen Rhythmus enthält, jedoch als ein erweiterter, verlängerter dreitheiliger Takt hie und da auch durch ſeine lebendighüpfende Bewegtheit von guter Wirkung ſein kann (wie z. B. im Liede vom Prinz Eugen). Das weſentliche Prinzip des Unterſchieds unter den Taktarten iſt das Verhältniß der Zahl der Theſen zur Arſis; die Dreitheiligkeit eben in dieſem Sinne, daß auf jede der Arſen des Taktes doppelt ſo viele Theſen kommen als im zweitheiligen, verleiht durch dieſe Reduction der Zahl der Arſen auf die Hälfte der Theſen und durch die hiemit gegebene ſchwungreichere und unruhigere Bewegung dem ſo gebildeten Takte ein vom zweitheiligen ſo weſentlich verſchiedenes Gepräge, daß ſogar eine zweite Art des ſechstheiligen Taktes, nämlich mit drei Arſen (auf erſtem, drittem, fünftem Takttheil, $^6/_4$ Takt), weil er rückſichtlich ſeiner einzelnen Glieder zweitheilig iſt, nicht einfach zu den dreitheiligen Taktarten gezählt, ſondern als eine mittlere Form betrachtet werden muß, die ihrem prinzipiellen Charakter und Eindruck nach mit der zweitheiligen Taktform in weſentlicher Verwandtſchaft ſteht. Die äſthetiſche Bedeutung der verſchiedenen Taktarten folgt einfach aus ihrem Weſen. Das Moment gehobener, kräftiger, markirter, unruhiger, hüpfender Bewegung tritt hervor in den dreitheiligen Taktarten, ſie ſind die bewegtern und entſprechen nach dieſer Seite am directeſten dem Weſen der Muſik, ſofern ſie eben das bewegte Gefühl und Gemüth darzuſtellen hat. Die zweitheiligen Taktformen geben der Tonfolge mehr Gleichförmigkeit, Haltung, Gemeſſenheit, ſie ſind der Takt des reinen Gleichmaaßes, das über aller Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Bewegung ruhig ſtehen bleibt, ſie bilden die ſtrengere, kunſtmäßigere und inſofern höhere Form des Taktes; der dreitheilige Takt läßt den Rhythmus, die charakteriſtiſche Bewegtheit ſtärker hervortreten, der zweitheilige dagegen eben die Regelmäßigkeit, welche das Weſen des Taktes überhaupt ausmacht; jener iſt der Rhythmus, dieſer der Takt in erhöhter Potenz. Modificirt werden jedoch dieſe Unterſchiede durch die Verſchiedenheit der engern und breitern, kürzern und weitern

Taktarten; die größere Breite gibt auch der dreitheiligen Taktbewegung ($^9/_8$, $^{12}/_8$ Takt) mehr Gemeſſenheit und Gewicht durch die längern Tonreihen, die ſie zu Einem Taktganzen zuſammenfaßt, wogegen die Kürze auch den zweitheiligen Takten ein Gepräge einer in kleinen Schritten vorwärts gehenden, nirgends feſtern Fuß faſſenden Leichtigkeit und Unruhe aufdrückt.

Vermehrt wird die Mannigfaltigkeit der rhythmiſchen Gliederung noch dadurch, daß es möglich iſt, ohne Beeinträchtigung des gleichförmigen Taktzeitmaaßes einem Ton zwei, drei und mehr Zeittheile des Taktes einnehmen zu laſſen. Es gehören hieher namentlich die ſogen. punctirten Noten, die drei oder anderthalb Theile des viertheiligen Taktes einnehmen, ſo daß ſie dreimal ſo lang ſind als der ganze oder halbe Takttheil, der ihnen entweder, was das Einfachere iſt, nachfolgt oder auch vorausgeſchickt wird; im erſtern Fall iſt der längere Ton ein verlängerter und verſtärkter guter Takttheil, im zweiten dagegen entſteht ein dem längern Ton gegenüber verkürzter und hiemit dem an ſich geſetzmäßigen Vorherrſchen der Arſis widerſprechender guter Takttheil; Beides trägt zum charakteriſtiſchen Ausdruck der Tonbewegung weſentlich bei, indem das Verweilen auf einem langen Tone vor einem kürzern nachdrücklich, d. h. kräftig und gewichtig zu neuer Bewegung anſetzend, wirkt, das unerwartete Ruhen auf einem längern Tone aber, dem ein kürzerer vorangeht, einen eigenthümlichen Eindruck des Nachlaſſens, Stillhaltens, Gehemmtſeins der Bewegung hervorbringt. Daſſelbe iſt, obwohl in ſchwächerem Maaße, nach beiden Seiten hin der Fall, wenn in dreitheiligen Takten entweder der erſte und zweite oder der zweite und dritte Takttheil (oder Taktgruppentheil) zu Einem Tone zuſammengenommen werden. Ganz beſonders wirkſam aber ſind die Accentverſchiebungen. Wenn z. B. im viertheiligen Takt der zweite und dritte Takttheil zu Einem Tone zuſammengenommen („ſyncopirt“) oder die letzte Note eines Taktes mit der erſten des folgenden zu Einer verſchmolzen wird, ſo iſt hiedurch das normale Taktverhältniß verſchoben; es wird entweder eine Arſis durch Verſchmelzung mit der Theſis eliminirt, oder es wird eine Theſis durch Zuſammennehmung mit der Arſis ſelbſt zu einem Takttheil, der den Accent hat, erhoben. Welche von dieſen beiden Wirkungen im einzelnen Falle beabſichtigt ſei, muß der Zuſammenhang der Tonfolge und ihr Vortrag zeigen; die erſtere bringt in die Tonbewegung durch Neutraliſirung des ſcharfen Abſchnittes der Arſis etwas Schwebendes, Fließendes, die zweite aber bringt durch das Vorſchieben der Arſis den Effect erhöhten, markirten Nachdrucks, gewaltſamen Unterbrechens der Gleichförmigkeit des Tonganges hervor und iſt ſo ein Hauptmittel für energiſche, pathetiſche, leidenſchaftliche Tonbewegungen. Auch der Charakter des Gepreßten und Geſpannten kann durch dieſe und ähnliche Verſchiebungen einem Tongange aufgedrückt werden, und zwar treten alle dieſe Wirkungen namentlich dann prägnant hervor,

wenn die mitgehenden Stimmen die normale Takteintheilung festhalten und so ein Gegensatz des Rhythmus der einen Stimme gegen den der andern entsteht. Tausch des Taktes in einem und demselben Stücke, Mischung verschiedener gleichzeitig ertönender Taktarten (wie im ersten Finale des Don Juan) müssen als zu unregelmäßig vereinzelte Ausnahmen bleiben; nur die vorübergehende Combination der Zwei- und Mehrtheiligkeit mittelst der Triolen, Sextolen, Septolen u. s. w. ist eine überall anwendbare, zur Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit beitragende Form. Vorschläge, d. h. kurze, vor oder zwischen die normalen Taktnoten schnell eingeschobene, ungezählt bleibende Noten, oder ähnlich eingeschobene verzierende Figuren erhöhen die Belebtheit des Rhythmus gleichfalls, wie andererseits die accelerirte Bewegung des auf Instrumenten leichter als bei der Menschenstimme ohne Naturwidrigkeit anwendbaren Trillers wiederum der nachdrücklichen Hervorhebung einzelner Töne des Taktes oder ganzer Takte dient. Ueber die Pausen und den Unterschied des gebundenen und gebrochenen Vortrags (legato und staccato) ist in der Erörterung des allgemeinen Wesens der Musik (§. 754) das Erforderliche bereits bemerkt, und es ist daher nur dieß noch beizufügen, daß die große Zahl und Verschiedenheit aller dieser rhythmischen Formen zeigt, wie sehr das jetzt angenommene rhythmische System nicht nur naturgemäß, sondern auch mit der Freiheit der Composition in vollem Einklang ist, indem es ihr den größten Spielraum zu den kunst- und effectreichsten Combinationen offen läßt.

3. Die Bedeutung des Tempo (vergl. §. 754) ist hier nur noch rücksichtlich seines Verhältnisses zum Rhythmus in Betracht zu ziehen. Beide stehen überall in Wechselwirkung. Schnelleres oder langsameres Tempo rückt die Takttheile enger zusammen oder weiter aus einander; die rhythmischen Glieder und Accente verlieren oder gewinnen hiemit an selbständiger Bedeutung, an eigenem Gewichte. Je schneller das Ganze sich bewegt, desto mehr sinkt das durch die Accentuirung und durch die längere Tondauer auf den einzelnen Theilen ruhende Gewicht, sie verflüchtigen sich, lösen sich in's Ganze auf, so daß nicht mehr die schnell vorüberrauschenden einzelnen Rhythmen für sich, sondern die Gesammtbewegung Dasjenige ist, worin der Schwerpunct liegt, worauf Charakter und Eindruck des Stücks beruhen. Das schnell bewegte Tonwerk wirkt mehr als Ganzes, das langsamer dahingehende mehr in seinen Einzelheiten; das erstere läßt nicht Zeit zum Beschauen des Einzelnen, wie das letztere, es ist ebendarum auch weniger durchsichtig als dieses und kann auch aus diesem Grunde seinen einzelnen kleinern Gliedern nicht die concrete Bedeutsamkeit zufließen lassen, wie ein Andante oder Adagio; jenes wirkt indirect, dieses direct idealistisch. Ebenso ist Klein- oder Großtheiligkeit des Taktmetrums (Sechszehntel; halbe Noten) von wesentlichem Einflusse auf den Geschwindigkeitscharakter eines

Tonſtückes oder einzelner Theile deſſelben; die beiderſeitigen Momente können entweder zu Einem Zwecke, zu erhöhter Schnelligkeit oder (wie in einem Chorgeſange) zu abſoluter, maaßvoller, ſchwerwiegender Langſamkeit zuſammenwirken, oder können ſie in Gegenſatz zu einander treten, indem beſchleunigterem Tempo langſamere, gehaltenerem Tempo ſchnellere Fortbewegung der Taktglieder gegenübertritt; im erſtern dieſer letztgenannten Fälle hat die Geſchwindigkeit doch zugleich einen Charakter der Ruhe, ſie iſt eine muntere, rüſtige, kräftige, nicht aber ungeſtüm eilende Schnelligkeit, wogegen beim zweiten Falle die langſame Geſammtbewegung des Stücks durch die in einzelnen Takten eintretende ſchnellere Theilbewegung kurzgliedriger gemacht oder „figurirt“ und durch dieſe leicht dahingehenden Figuren ihres ruhigen Ganges ungeachtet belebt wird, wie ein ruhig hinwallender Strom durch leichtes Wellengekräuſel, das an ſeiner Oberfläche ſpielt. In dieſen Combinationen des Tempo und des Rhythmus das Richtige zu treffen, namentlich in längern Tonſtücken paſſend mit ihnen zu wechſeln, im Adagio nicht zu wenig und nicht zu viel zu figuriren, im Allegro nicht durch einſeitige Beſchleunigung (beſonders in Läufen) ausdruckslos zu werden, überhaupt im Tonfall alles Mechaniſche, Charakterloſe, Plumpe zu vermeiden und alle Schönheit zu benützen, die ihm abgewonnen werden kann, iſt eine Hauptaufgabe der Compoſition, an deren befriedigender Löſung es ſich namentlich erprobt, ob der Tonſetzer mit freiem Blick das Tonmaterial zu beherrſchen und ihm auch in dieſen feinſten und abſtracteſten Beziehungen eine von künſtleriſchem Geiſte eingegebene Geſtaltung zu verleihen vermag.

§. 777.

Die allgemeine Bedeutung des rhythmiſchen Elements für die Muſik iſt eine dreifache: es gibt der Bewegung Ordnung und Klarheit; es beſtimmt den Bewegungscharakter des Tonwerks in eigenthümlicher Weiſe; und es verleiht demſelben eine in aller mathematiſchen Geſetzmäßigkeit höchſt mannigfache und kunſtvolle Gliederung, die ſich ſowohl auf die Zeitdauer der Töne in ihrem Nacheinander, als auf die Zuſammenordnung gleichzeitiger Töne bezieht. Eine falſche Stellung erhält die Rhythmik, wenn ſie zur Hauptſache gemacht wird, indem hiedurch die abſtract formelle Seite der Muſik einſeitig hervortritt und ſo das eigentlich Muſikaliſche verloren geht. 1. 2.

1. Der erſte Satz des §. faßt die der Sache nach ſchon im Früheren enthaltenen allgemeinen Momente in Eins zuſammen, um daran die Erörterung der allgemeinen Bedeutung des Rhythmus für das Weſen der Muſik anzuknüpfen. Der geregelte Rhythmus iſt kurz geſagt das archi-

teetoniſche Element der Tonkunſt. Er bringt in das freie Spiel der Töne einmal Proportion, Symmetrie, durch welche es zu einer geordneten Tonreihe mit klarem Verlaufe geſtaltet wird. Er bringt in daſſelbe ferner einen beſtimmten Bewegungstypus, er gibt verſchiedene Bewegungsformen her, innerhalb welcher die ganze allmälig hervortretende Tonreihe zu einem gleichmäßig geformten Ganzen gleichſam anſchießt, wie eine nach gleichförmigem Typus ſich kryſtalliſirende Maſſe. Und zwar iſt dieſer Bewegungscharakter dabei doch ein außerordentlich mannigfacher, indem der Rhythmus einem Tonwerk das Gepräge der reinſten Ruhe in der Bewegung aufdrücken, ebenſo aber auch die lebendigſte, bis zum Stürmiſchen fortgehende Erregung in daſſelbe bringen, wie beruhigend, ſo auch im höchſten Grad aufregend wirken kann. Nicht minder mannigfaltig bei aller ſtrengen Regelmäßigkeit iſt die Gliederung der Tonbewegung, welche durch die muſikaliſche Rhythmik ermöglicht wird. Sie erlaubt den mannigfachſten Wechſel der Tonlängen, ſie geſtattet ohne irgend Beeinträchtigung der Geſetzmäßigkeit des Fortgangs jeden Augenblick den Uebergang vom langſamen zum ſchnellen Zeitmaaß, ſie ermöglicht überall die Einſchiebung kleinerer kürzerer Zwiſchenglieder zwiſchen größere und längere, womit ſie allerdings über die Architectur hinausgeht, die auch die Einfügung kleinerer Glieder in regelmäßiger Wiederkehr verlangt, ſie geſtattet ferner überall eine mathematiſchlogiſch ſtrenge und doch mannigfaltigſte Subſumtion kleinerer Glieder unter größere, ſie läßt in mehrſtimmiger Muſik die eine Stimme im 2-, 3-, 6fach verſtärktem Geſchwindigkeitsmaaß die andere begleiten, ſie läßt verſchiedene Bewegungsverhältniſſe neben einander hergehen und doch Ein Ganzes mit einander bilden, ſie läßt bald eine langſamere Tonreihe über einer ſchnelleren ſich aufbauen, bald umgekehrt, ſie läßt ebenſo auch die Reihen ganz mit einander vorſchreiten, ſie ſetzt gleichſam mehrere, ſei es nun gleich oder verſchieden gegliederte und doch in Länge oder Breite einander vollkommen entſprechende Stockwerke über einander, und auch dieſes mit einer Freiheit, mit einer unabſehbaren Künſtlichkeit und Mannigfaltigkeit, die in der Kunſt ſonſt kaum ihres Gleichen hat. Der Rhythmus bindet, ordnet, charakteriſirt, belebt, gliedert den freien Gang der melodiſchen Bewegung, er verknüpft mit ihr die Harmonie in verſchiedenſter Weiſe; er iſt nach allen Seiten das formulirende Prinzip, das die verſchiedenen Elemente des Tonmaterials feſt geſtaltet und unter einander zuſammenhält. Der Rhythmus vertritt daher vorzugsweiſe das Prinzip des directen Idealiſmus in der Muſik, er ermöglicht feſte gediegene Formen, er kann durch einfache Gemeſſenheit des Gangs zum Ernſt, zur Würde, zur Erhabenheit des Eindrucks oft wunderbar mitwirken, er hält die Bewegung in Maaß und Schranke, ja er verbirgt ſie faſt, wenn er recht gleichmäßig iſt, er bringt dann jenen Eindruck ruhiger, beſonnener Haltung des Ganzen

hervor, bei welcher es mehr als ein allmälig auftauchendes und vorüberziehendes Nebeneinander von Tongeſtalten, denn als ein flüchtig ſich abſpielendes Nacheinander von Tonreihen erſcheint. Aber auch der indirecte Idealiſmus kann ſich des Rhythmus in wirkſamſter Weiſe bedienen; nicht nur das gewaltig Aufregende, ſondern auch der Effect des Stoßenden, Harten, Eckigen, Aufprallenden gehört, namentlich wenn zugleich die in den verſchiedenen Graden der Tonſtärke gegebenen Mittel mit angewendet werden, dem Gebiet des Rhythmus an, und nicht minder endlich gilt dieſes vom Komiſchen, Luſtigen, Scurrilen, Behäbigen, Burlesken, Bizarren und Barocken, indem ja gerade ſpringende, hüpfende, tanzende Bewegung, ironiſirende Gravität langſamen Tongangs, oder andererſeits unerwartete Schärfung und Beſchleunigung der Geſchwindigkeit, ferner plötzliche Pauſen, überraſchendes Umſchlagen und Wechſeln des Zeitmaaßes, plötzliche Verſchiebung der normalen Accente, Tongänge und Tonſchläge, die wie Stampfen, Pochen und Poltern ſich gebahren, die Hauptmittel der Muſik für komiſche und verwandte Effecte ſind. Dieſes Alles muß natürlich auch durch analoge Behandlung der Melodie und Begleitung mit erreicht werden; auch in Melodie und Begleitung müſſen mittelſt hierauf berechneten Gebrauchs der Intervalle und Accorde die Sprünge, die ernſt oder komiſch-pathetiſchen Erhebungen und Läufe, die gravitätiſch ſich ſchleppenden Tonſchritte, die Ueberraſchungen, die Gewaltſamkeiten, die kreiſenden, hinundherhüpfenden Bewegungen auftreten, wenn draſtiſche und beſonders komiſche Effecte hervorkommen ſollen, aber der Rhythmus iſt namentlich für Letzteres immer das Weſentliche, indem nur durch ihn alle jene Contraſte, alle jene mannigfaltigen und prägnanten Bewegungsfiguren ſchlagend hervortreten, welche der muſikaliſche Ausdruck des Komiſchen ſind.

*. Im vorhergehenden §. zeigte ſich Gelegenheit, darauf hinzuweiſen, daß die Bedeutung eines ſtreng geregelten Rhythmus nicht zu gering zu achten ſei; es muß nun aber auch die andere Seite der Sache hervorgekehrt, auch die Ueberſchätzung des Rhythmus bekämpft werden. Es liegt ſchon im Weſen deſſelben, daß er eine abſtracte Form iſt, deren einſeitiges Hervortreten das wahrhaft Muſikaliſche nicht aufkommen läßt. Wenn das Hauptgewicht in einem Tonſtück ganz auf das rhythmiſche Element fällt, wenn das Melodiſche und Harmoniſche gar nicht zu eigener Bedeutſamkeit entwickelt, ſondern eigentlich nur dazu da ſind, die an ſich leere rhythmiſche Bewegung auszufüllen und zu vermannigfaltigen, ſo iſt Charakter und Eindruck des Ganzen nothwendig entweder ein vorherrſchend ſinnlicher, wie bei einer ſchlechten Tanzmuſik, deren Bewegtheit nicht die tiefer in's Innere dringende Erregung, ſondern nur die äußere ſinnliche Aufgeregtheit iſt, oder wenigſtens ein einſeitig pathetiſcher, d. h. der Eindruck der ſogleich in Aufgeregtheit, Affect, Leidenſchaft aufbrauſenden, nicht auch in ſich ſelbſt ſich

vertiefenden, ſich ſammelnden, innerlich austönenden Empfindung. In beiden Fällen läßt das Tonſtück, ſelbſt wenn die rhythmiſche Bewegung an ſich gar nicht einförmig, ſondern charakteriſtiſch gegliedert und variirt iſt, doch weſentlich kalt, es wirkt nur äußerlich erregend, nicht aber anſprechend; es treten einem da nur verſchiedene Bewegungsfiguren entgegen, denen das Qualitativconcrete, das Tönen und Klingen fehlt; man bekommt nichts Seeliſches, ſondern eigentlich nur die in der Erregtheit außer ſich ſeiende, aus ſich herausgeriſſene Ichheit; man ſieht nur dieſe Aufgeregtheit in künſtleriſche Form gebracht, man ſieht, können wir ſagen, mehr etwas, als daß man etwas hört, man ſieht Tanz, Geſticulationen, Aeußerungen des Affects, kurz man kommt, je mehr das rhythmiſche Element vorherrſcht, aus der muſikaliſchen Sphäre deſto mehr heraus in die mimiſche, aus der Kunſt des Tons in die der ſtummen körperlichen Geberde, aus der Kunſt des Geſangs in die der pathetiſch erregten Rede. An ſeinem Ort hat dieſes Alles, mit Maaß angewandt, wohl auch ſeine Berechtigung; aber durchgehendes Vorherrſchen des Rhythmus iſt ſchlechthin unmuſikaliſch und daher, wo es wirklich ſich findet, Beweis des Mangels an wahrhaft muſikaliſcher Begabung. Ein großes muſikaliſches Kunſtwerk wird immer auch Partien haben, in welchen das rhythmiſche Element das Dominirende iſt; aber das melodiſche und harmoniſche Element müſſen doch den erſten Platz behaupten, und es iſt ihnen ebendarum auch geſtattet, ſich für ſich unter derartiger Zurückdrängung rhythmiſcher Bewegtheit oder rhythmiſcher Regelmäßigkeit geltend zu machen, daß Rhythmus oder Takt nur ganz allgemein als ordnendes Maaß zu Grund liegen, ohne beſonders hervorzutreten. Es kann dieß überall geſchehen, wo das Gemüthliche, Seeliſche, das ruhige Weben des Gefühls in ſich zur Darſtellung kommen ſoll, und es gibt daher Tonſtücke in nicht geringer Zahl, namentlich Lieder und Inſtrumentalandante's, in welchen der Fluß der melodiſchen und harmoniſchen Fortbewegung das Intereſſe ſo ganz aufzehrt, daß die Taktform faſt unbemerkt bleibt, ja gar nicht einmal ſtreng eingehalten wird. Marx hat (Muſiklehre S. 111) dieſes Letztere in Bezug auf eine Stelle des Andante's der Mozart'ſchen großen Cdur-Symphonie nachgewieſen, welche übrigens nebendem durch eine ſich länger fortziehende, ſehr ſcharf und einſchneidend wirkende Accentverſchiebung in der Oberſtimme auch wiederum ein ſehr bezeichnendes Beiſpiel der Wichtigkeit des Rhythmus abgibt.

§. 778.

Ein für den muſikaliſchen Ausdruck wichtiges quantitatives Element iſt die größere oder geringere Intenſität des Tones, die **Tonſtärke**, durch deren einſeitige Benützung übrigens eine ähnliche unmuſikaliſche Aeußerlichkeit in die Muſik kommen kann, wie durch einſeitiges Hervortreten des rhythmiſchen Elements.

Die durch den kräftigern oder ſchwächern Druck (Stoß) auf den tönenden Körper hervorgebrachte größere oder kleinere Tonſtärke entſpricht (§. 753) der größern oder kleinern Intenſität, mit welcher das Gefühl ſich ausſprechen ſoll, und iſt daher von großer Bedeutung für den muſikaliſchen Ausdruck. Großartige Effecte des Tönens und des Schalls, ſcharfe Antitheſen zwiſchen markiger Kraft und ſtiller Zartheit, reizende ſowohl als ſpannende Wechſel in ſtetiger Zu- und Abnahme des Forte oder Piano ſtehen hier der Muſik zu Gebote, und zwar, wie es ſcheint, in höchſt einfacher, leicht handzuhabender Weiſe. Allein nirgends iſt die Gefahr unmuſikaliſcher Muſik größer als gerade hier, indem die Verſuchung ſehr nahe liegt, durch den äußern Schalleffect oder durch den ſpannenden Reiz des Crescendo und Decrescendo mangelnden innerlichen Ausdruck, der in den muſikaliſchen Gedanken und in ihrer gediegenen und charaktervollen Ausführung ſelber vor Allem liegen muß, erſetzen zu wollen; die Muſik geht in Lärm, der blos momentan körperlich wirkt, das Innere aber ſchlechthin gleichgültig läßt oder es geradezu empört, und in ein hohles Spiel des An- und Abſchwellens über, das oft gehört ſogleich abgenützt iſt. Und auch von dieſem Mißbrauch abgeſehen, iſt die praktiſche Anwendung der Tonſtärke zum Behuf des Ausdrucks und Effects keineswegs ſo einfacher Natur als man glauben könnte. Man hat mit Recht bemerkt, die Mozart'ſche Gmoll-Symphonie mit ihren wenigen Blasinſtrumenten wirke auch blos in quantitativ dynamiſcher Hinſicht weit ſtärker als manche neuere Symphonien, deren Partituren von reich beſetzten Poſaunen- und Trompetenſtimmen ſtrotzen. Es iſt dieß z. B. der Fall im erſten Satze, nach der zweiten Wiederholung des das Ganze beginnenden Thema's, in der Partie, wo die Oberſtimmen von lebhaft bewegtem Baſſe begleitet eine kräftig ſtoßende Figur ausführen, und der große dynamiſche Effect dieſer Partie iſt auch wirklich gar nicht blos durch das Forte, ſondern weſentlich auch eben durch den kraftvoll belebten und klaren Rhythmus ſowohl der Haupt- als der Nebenſtimmen bewirkt. Beiſpiele dieſer Art ließen ſich noch viele anführen; ſie zeigen alle, je klarer und heller die Tonbewegung und je belebter und charakteriſtiſch markirter ihr Ausdruck iſt, deſto kräftiger wirkt ſie auch. Alles unklar Gedachte, Trübe, Schwüliſtige, Unlebendige verbreitet über die Tonmaſſe eine Dumpfheit, die auch den Schalleffect abſtumpft; das Qualitative der Helligkeit der Klangmaſſen, der Friſche und des Feuers der Bewegung wirkt auch quantitativ energiſch, wogegen übermäßige Häufung von Schallquantitäten geradezu die umgekehrte Folge hervorbringen kann, indem ſie verurſacht, daß die einzelnen Schallkräfte, ſtatt die Kraft des Ganzen jede an ihrem Theile zu verſtärken, vielmehr in dem betäubend dröhnenden, unorganiſch lärmenden Ganzen wirkungslos verlöſchen. Es findet alſo hier etwas ganz Aehnliches ſtatt, wie beim Rhythmus; das

quantitative Dynamiſche muß dem qualitativen untergeordnet bleiben, und nur wahrhaft künſtleriſcher Geiſt und Sinn iſt im Stande, die dynamiſchen Mittel in der Art handzuhaben und ſie mit den innerlichen Mitteln des Ausdrucks ſo zu verſchmelzen, daß alle Ausartung der Muſik in groben Materialismus der Schallwirkung ferne gehalten wird.

Die Betrachtung der muſikaliſchen Geſtaltung des Tonmaterials und der mit derſelben ſich ergebenden Mittel muſikaliſcher Wirkung iſt hiemit abgeſchloſſen; wir gehen nun über zum Weſen und zur Entſtehung des muſikaliſchen Kunſtwerks ſelbſt.

§. 779.

1. Das muſikaliſche Kunſtwerk entſteht dadurch, daß die Phantaſie eine kürzere oder längere, einfachere oder zuſammengeſetztere Tonreihe ſchafft, welche ſich durch die Art und Weiſe ihrer Bewegung auf Tönen und Intervallen der Scala, ihres Tempo, ihres Rhythmus, ſowie auch ihrer Begleitung als eine Tonfolge von natürlichem, unmittelbar einleuchtendem Fortgange, von klarem, ſich in ſich ſelbſt abſchließendem Verlaufe, von beſtimmtem Charakter und Ausdruck zu vernehmen gibt; alle Muſik iſt rhythmiſirte, charakteriſtiſch
2. geformte Tonfolge, oder Melodie. Nur iſt ſogleich als weſentlich zu beachten der Unterſchied zwiſchen Melodie im engern und weitern Sinn; Melodie im engern Sinn iſt eine Tonfolge, die mit ſelbſtändiger, charakteriſtiſcher, in ſich abgeſchloſſener Bedeutung und ebendamit auch dann verſtändlich und anſprechend auftritt, wenn ſie außerhalb des Zuſammenhangs mit einem größern Ganzen und ohne Begleitung gehört wird; Melodie im weitern Sinn oder blos melodiöſer Tongang dagegen eine ſolche, die nur innerhalb eines größern Zuſammenhangs oder mit Begleitung klar und ſchön iſt, weil ihr für ſich etwas zum Charakteriſtiſchen, Bedeutenden, in ſich Vollendeten fehlt.

1. Die muſikaliſche Compoſition unterſcheidet ſich von jeder andern (die architectoniſche Ornamentik ausgenommen) durch ihre ganz abſolut ſcheinende Freiheit; ſie hat ein bewegliches, der mannigfachſten Combinationen fähiges Material, ſie iſt nicht an gegebene ſpezifiſche Formen der natürlichen Exiſtenz oder des (ſprachlichen) Ausdrucks gebunden, wie Plaſtik, Malerei und Poeſie, ſie ſcheint ſich das Alles ſelbſt hervorbringen zu können, und kann es auch bis zu einem gewiſſen Grad, ſelbſt Rhythmus und Harmonie laſſen ihr die größte Freiheit der Auswahl und Abwechslung. Aber dieſe ihre Freiheit iſt auch wiederum ein erſchwerendes Moment; ſie ſtellt ihr die Aufgabe, aus dem Formloſen, Unbeſtimmten, abſolut Freien etwas zu ſchaffen, das Geſtalt, beſtimmten Sinn, ſpezifiſche Bedeutung habe (ein Tonbild), ja ſogar etwas, das nicht den Eindruck des frei, willkürlich

Gemachten, ſondern auch den des Natürlichen hervorbringe, ſo gut wie irgend ein Naturſchönes oder ein dem Naturſchönen analog gebildetes Werk anderer Künſte; auch das muſikaliſche Kunſtwerk muß objectiv, muß Geiſtiges in Naturform ſein. Dieſes nun erreicht die Muſik, abgeſehen von den einzelnen Ausnahmen, in welchen ein beſtimmter Ausdruck durch bloße Accordfolgen erreicht oder der Ton zu blos rhythmiſchen Wirkungen verwendet wird, durch Melodie; Melodie iſt nicht eine ſpezielle Form innerhalb der Muſik neben andern Formen, ſondern ſie iſt die allerdings durch Rhythmus und Harmonie bedingte und unterſtützte weſentliche Form, mit welcher die Muſik ſelbſt erſt entſteht, ſie iſt die Form des muſikaliſchen Kunſtwerks, wie Geſtaltenbildung die des plaſtiſchen; alles Andere iſt nur Stoff, Element, Mittel, Material, erſt mit der Melodie kommt auch ein Werk, eine Geſtalt, ein Kunſtgebilde hervor, das den Stoff belebt und individualiſirt; Lehre von der Form des muſikaliſchen Kunſtwerks und Melodik ſind identiſch, nur mit Ausnahme davon, daß jene auch die begleitenden, zur Melodie hinzutretenden Momente der Harmonie in ihrer Bedeutung für die Melodie ſelbſt und die Muſik überhaupt zu erkennen hat. Analyſiren wir die Geneſis des muſikaliſchen Kunſtwerks, ſo wird ſich dieß ganz von ſelbſt herausſtellen. I. Die formloſe Maſſe von Tönen erhält Form einmal dadurch, daß aus der unbeſtimmten Menge von Tönen ein begrenztes Quantum ſich folgender, möglicherweiſe jedoch identiſcher, ſich nur wiederholender Töne (für ſich oder mit Begleitung) gleichſam herausgehoben wird. Damit wäre aber erſt ein Nach- und Nebeneinander von Tönen gegeben ohne Einheit, Ordnung und Gleichförmigkeit der Bewegung; dieſes zweite Moment kommt hinzu durch Rhythmus, Takt und Tempo. Bliebe es nun hiebei, ſo hätten wir nur eine rhythmiſirte Tonfolge, an der nichts Beſtimmtes und Charakteriſtiſches wäre als der Rhythmus ſelbſt, der doch für die Muſik nur Element, nicht das Ganze iſt; es muß alſo, damit ſie wirklich muſikaliſch ſei, noch ein weiteres Qualitatives hinzukommen, d. h. es muß auch die Tonfolge ſelbſt, abgeſehen vom Rhythmus, Mannigfaltigkeit, Beſtimmtheit, Charakter, Einheit an ſich haben. II. Dieſes Qualitative entſteht zuerſt damit, daß die Tonreihe eine Folge von Tönen verſchiedener Höhe und Tiefe, ein Auf- und Abſteigen auf Tönen und Intervallen der Scala iſt; ſchon die Scala ſelbſt, rhythmiſch geſpielt, iſt eine muſikaliſche Tonfolge, eine in ihrer Art bereits befriedigende Formirung des formloſen Tonmaterials. Bleiben wir zunächſt bei der Scala ſtehen (um uns die Melodie Schritt vor Schritt entſtehen zu laſſen und dadurch ihr ſo ſchwer begrifflich zu erfaſſendes Weſen uns zu anſchaulichem Verſtändniß zu erheben), ſo thut ſich hier ſogleich ein Unterſchied hervor zwiſchen der Bewegung auf der Scala ſelbſt und der Bewegung blos auf ihren Hauptintervallen (Terz, Quint u. ſ. f.). Die erſtere gibt ein Ganzes, ein

in ſich zuſammenhängendes, concretes Tonbild, die letztere dagegen nicht; und dieſe Differenz hat darin ihren Grund, daß die erſte eine ſtetige Tonfolge iſt, eine Tonfolge, die continuirlich von einem Momente zum andern, nächſtgelegenen fortſchreitet, eine Reihe, in der Eines eng an das Andere ſich fügt, Eines zum Andern fortführt, in's Andere überfließt; es iſt in ihr eine Reihenordnung, ein Zuſammenhang, ein aus vielen ſich an einander reihenden Gliedern erwachſendes Gefüge, das eben hiemit nicht eine leere, abſtracte, dürre, ſtarre Form, ſondern ein inhalterfülltes und ein lebendig, organiſch in ſich fortſchreitendes Ganzes iſt; ſie hat concrete Fülle, und ſie hat Fluß und Leben, ſie iſt eine nirgends abgebrochene, fortſtrömende Linie, nicht eine Reihe weniger getrennter Puncte, die blos in einer Linie liegen, ohne wirklich eine zu bilden. Die Bewegung blos auf jenen Intervallen dagegen führt zwar wohlthuende und charakteriſtiſche Tonverhältniſſe vor (§. 770), aber in zu discreter Getrenntheit, zu fern von einander und mit zu großen Lücken, und darum macht ſie den Eindruck einer blos abſtracten Form, einer Form ohne geformtes Material, eines Rahmens ohne concreten Inhalt, einer unzuſammenhängenden Punctenreihe. Zur muſikaliſchen Form gehört alſo nicht blos Wechſel von Höhe und Tiefe überhaupt, ſondern dabei zweitens ein mehr oder weniger continuirliches Aufundabwandeln auf Tönen der Leiter, kurz Stetigkeit, Fluß der Tonfolge (Melodie). Der discontinuirliche Wechſel zwiſchen entlegenen Tönen (z. B. das Anſchlagen der Hauptintervalle) iſt zwar nicht ſchlechthin ausgeſchloſſen, er kann am gehörigen Ort auch ſeine Dienſte thun, wenn es der Sache oder des Ausdrucks wegen vorübergehend um eine weniger ſtetige Tonfolge ſich handelt, aber Stetigkeit iſt das Vorherrſchende, und ſie kann oft (z. B. in Läufen) ganz für ſich allein befriedigen, da ſtetig auf einander folgende Töne bereits ein concretes Tonganzes, eine Tonlinie, eine Tonfigur geben. Nur darf dieſe den Charakter des Stetigen an ſich tragende Tonfolge weder ein leeres, unterſchiedsloſes Einerlei, noch eine Reihe ohne diſtincte Gliederung ſein, wenn ſie Kunſtform ſein will; die Scala z. B. iſt (§. 771) dieſes erſt, wenn ſie ſo gebildet iſt, daß der Wechſel zwiſchen ganzen und halben Tonweiten und die Periodiſirung durch die Halbtöne Mannigfaltigkeit und Gliederung in ſie hineinbringen. Als drittes und viertes Erforderniß der muſikaliſchen Form ſtellt ſich mithin heraus, daß die Tonfolge einen zwar vorherrſchend, aber nicht abſolut ſtetigen, keinen gleichförmigen, ſtets in denſelben Tonweiten ſich bewegenden, ſondern einen zwiſchen verſchiedenen Tonweiten wechſelnden Fortgang habe, und daß derſelbe kein aggregatartiger, ſondern ein in ſich gegliederter, gruppirter Fortgang, oder daß ſie eine in kleinere Reihen ſich theilende und dadurch ebenſo mannigfaltige als wiederum ebenmäßige, leicht überſchauliche und zur Einheit zuſammenzufaſſende Tonreihe ſei; kurz die Tonfolge muß Intervallenwechſel und Periodicität

haben. In erſter Beziehung darf ſie nicht einförmig und träg hinundherſchleichen, um den Grundton ermüdend ſich herumbewegen, wie ſo viele Kanon- und Madrigalmelodien älterer Jahrhunderte (die Kieſewetter's Geſchichte der Muſik mittheilt); ſie darf auch nicht auf den Grad von Intervallenwechſel ſich beſchränken, den die Scala anwendet, da in dieſer doch zu wenig Mannigfaltigkeit der Abwechslung iſt, als daß ſie für ſich befriedigen könnte; neben dem ſtetigen Fluß iſt Mannigfaltigkeit der Hebung und Senkung, der Schritte und Wendungen unerläßliches Geſetz. In zweiter Beziehung aber muß die Tonfolge aus ebenſo zuſammengehörigen als ſich gegen einander abgrenzenden Gliedern beſtehen, ſie iſt ſo anzulegen, daß von einem Ton aus ein gewiſſer Fortgang durch mehrere Töne bis zu einem Puncte gemacht wird, mit welchem dann eine neue, von der vorhergehenden etwas abgehende Wendung des Fortgangs deutlich eintritt, auf dieſe Wendung wieder eine andere folgt u. ſ. w. III. Indeß auch damit haben wir noch nicht die ganze muſikaliſche Kunſtform; man vergleiche z. B. eine mit einer Melodie in gleichem Schritte fortgehende nächſtuntere Begleitungsſtimme, die nicht ſelbſt wieder melodiſch geführt iſt; in einer ſolchen kann alles bisher Geforderte beiſammen ſein, und doch fehlt ihr noch gar Vieles zur muſikaliſchen Form, ſie leuchtet nicht ein, ſie bedeutet nichts, ſie hat keinen Charakter, keine Motivirung und Natürlichkeit des Fortſchritts und Verlaufs, kein Leben und keinen Schwung, ſie gefällt nicht. Darin erſt, auch Dieſes hinzuzuthun, ruht das Geheimniß der Muſik; wie es aber hinzuzuthun ſei (oder was volle muſikaliſche Form gebe, was die Melodie ſchließlich zur Melodie mache), dieß zu definiren, iſt einer der ſchwierigſten Puncte der muſikaliſchen Aeſthetik. Erforderlich hiezu iſt weiter 1) Dieſes, daß der Fortgang nicht blos ſtetig, wechſelnd, periodiſch, ſondern zugleich gebunden iſt durch die in ſeinem Verlauf ſtets feſtgehaltene Beziehung zu einem Grundton. Ein Tonbild, ein vollkommen einheitliches Tonganzes, entſteht erſt dann, wenn die Tonfolge ein Aufundabſteigen von einem Grundton aus iſt, das die Beziehung zu dieſem Grundton ſtets durchſcheinen läßt und daher am Ende auch wieder in ihn zurückgeht (ein Geſetz, das ſich ſelbſt dann nicht aufhebt, wenn ein Tonwerk aus mehreren Tonſtücken mit verſchiedenen Grundtönen beſteht, indem dieſe Grundtöne der einzelnen Stücke doch in Beziehung zu einander ſtehen und wo möglich der Grundton des letzten Tonſtücks mit dem des erſten identiſch iſt). Gehen wir zum Behuf beſtimmterer Orientirung zunächſt wieder auf die Scala zurück, ſo befriedigt ſie nicht nur durch ihre Stetigkeit, (relative) Abwechslung und Periodicität, ſondern durch die unwandelbare Beziehung aller ihrer Einzeltöne zum Grundton; ſie iſt eigentlich nichts als dieſes, daß der Grundton eine Tonreihe anhebt, welche zu ihm ſelbſt (Prim oder Octave) zurückgeht, und welcher man, auch bevor dieß erreicht iſt, dieſe Beziehung auf ihn

immer wieder durch drei Umſtände anmerkt, einmal dadurch, daß die ſtetige Hinauf- und Herabbewegung ein Ankommen bei der Octave vermuthen läßt, für's zweite dadurch, daß die Bewegung innerhalb der Tonart des Grundtons bleibt, und für's dritte dadurch, daß dieſe Bewegung die auf den Grundton unmittelbar hinweiſenden Hauptſtufen der Leiter, Quint und Terz, berührt. Eine ſolche Bewegung leuchtet ein, ſie iſt motivirt und in ſich abgeſchloſſen — denn man ſieht, daß in ihr alles einen Zweck hat, man ſieht, auf was ſie hinaus will, auf Vorführung aller Töne, die nach einem beſtimmten Tongeſchlecht ſich vom Grundtone aus als Mitte zwiſchen ihm und ſeinen Octaven ergeben, ſowie auf Wiedererreichen des Grundtones; — ſie macht den Eindruck des natürlichen, nicht willkürlich ſubjectiven, ſondern objectiv begründeten Fortſchritts — denn ſie geht vom Grundton aus vorwärts in Tonweiten, die der natürlichen Gehörorganiſation gemäß ſind, und durch Tonſtufen, welche das Gehör als weſentliche, in charakteriſtiſcher Beziehung zum Grundton ſtehende Intervalle ſogleich anſprechen; — ſie gefällt, weil ſie die Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück in concreter lückenloſer Weiſe, mit immerhin mannigfachem Tonwechſel zur Anſchauung bringt und dabei doch durch ihre Einfachheit Alles ausſchließt, was dieſe Anſchaulichkeit verdunkeln oder ſtören könnte. Alle dieſe Verhältniſſe, welche die Scala als Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück klar, natürlich und gefällig machen, kehren, nur in weniger einfacher Weiſe und in großartigerem Maaßſtabe, bei aller kunſtmäßig geformten Muſik, bei aller Melodie wieder und ſind Bedingung derſelben; klar wird alle Muſik nur durch Feſthaltung des Grundtons und ſeiner Tonart, durch Vermeidung zu vieler und entlegener Modulationen, durch rechtzeitiges Zurückſteuern zum Ausgangspunete; natürlich wird ſie bei kleinern Stücken nur durch einen Tonfortgang, der die Hauptſtufen der gewählten Scala auch mitergreift, ſie hervortreten läßt, hie und da auf ihnen ruht, bei größern durch längere Ausweichungen nur in ſolche Tonarten, die zur urſprünglichen in näherer Beziehung ſtehen; gefällig nur durch die ebenſo mannigfaltige, wechſelreiche als einfach ungezwungene, anſchauliche Weiſe, mit der ſie ebenſo den Fortgang vom Grundton oder der Grundtonart hinweg wie die Zurückwendung zu ihnen bewerkſtelligt. In anderer Rückſicht freilich, nämlich noch mannigfaltigeren Tonfolgen gegenüber, gefällt die Scala nicht, weil ſie zu ſtetig und uniform iſt; ſie gefällt doch nur in Vergleich mit gar zu einfachen Fortbewegungen, z. B. von Prim über Quint zur Octave, ſowie in Vergleich mit ganz unbeſtimmt in's Blaue gehenden Tonaggregationen, und dieſer Punct führt uns nun 2) auf eine weitere Hauptbedingung der muſikaliſchen Kunſtform, auf das Charakteriſtiſche und Ausdrucksvolle. Das Charakteriſtiſche fehlt auch der Scala ihrer Uniformität ungeachtet nicht, und wir gehen daher auch hier wieder von

ihr aus. Sie hat nicht blos die Eigenthümlichkeit, daß ſich in ihr alles auf den Grundton bezieht und ſo ihr Gang einleuchtende Klarheit, motivirten Fortſchritt, natürliche Geſetzmäßigkeit und befriedigende Einheit erhält; ſondern ſie hat auch einen Charakter, eine Bedeutung, einen beſtimmten Ausdruck; ſie ſtellt eine beſtimmte Art der Bewegung dar, nämlich die geradlinige Bewegung zwiſchen zwei Puncten (Prim und Octav), oder wenn ſie auf- und abwärts genommen wird, die in gerader Linie auf- und abſteigende, in gerader Linie aus ſich heraus und in ſich wieder zurückgehende, kurz eine beſtimmte Art von Bewegung, die nicht nur andern gegenüber ihre charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit, ſondern auch innerhalb der verſchiedenen Bewegungsarten eine gewiſſe beſondere Bedeutung und Bedeutſamkeit hat; die geradlinige Bewegung repräſentirt ja einen einfachen regelrechten Fortgang nach oben, welcher ſo gut als weniger einfache in der Muſik vorkommen darf und muß, indem er z. B. der ganz treffende Ausdruck leichten oder entſchiedenen Vorwärtsgehens (wie im Schlußchor des erſten Donjuanfinales), einfacher, ungehemmter Erhebung u. ſ. w. iſt, wie auf der andern Seite die unmittelbar wieder in ſich zurückgehende Bewegung der auf- und abwärts genommenen Scala eine einfache, gleichförmige, in ſich kreiſende Aufeinanderfolge identiſcher Hebung und Senkung darſtellt, die gleichfalls eine berechtigte, in ihrer Art zu treffendem Ausdruck geeignete Bewegungsform iſt. Ganz ebenſo verhält es ſich mit der muſikaliſchen Form überhaupt. Ein Tongebilde, eine Melodie muß auch durch die Art und Weiſe ihrer Hebungen, Senkungen, Windungen, Schritte, Sprünge eine eigenthümlich charakteriſtiſche und bedeutſame, irgendwie intereſſante Bewegungsart darſtellen, wie in der bildenden Kunſt jeder Umriß Charakter und Bedeutung haben ſoll; ein Tongebilde entſteht ſozuſagen damit, daß aus den unendlich vielen an ſich möglichen Zuſammen- und Umſtellungen der Töne eine einzige herausgegriffen wird, die ſo beſtimmt iſt in ihrer Art und Weiſe, daß wir in ihr ſogleich einen eigenthümlichen Modus von Toncombination, einen eigenen etwas Beſtimmtes ausdrückenden, einer beſtimmten Bewegung der Empfindung, des Affects, des Willens u. ſ. w. (ähnlich wie vorhin die Scala) entſprechenden Bewegungsmodus, einen charakteriſtiſchen, etwas ſagenden Verlauf erkennen, wozu natürlich die Rhythmik auch wiederum weſentlich mitwirken muß. An dieſes letztere Moment ſchließt ſich ſodann 3) noch eine weitere Eigenthümlichkeit an; es iſt nämlich in der hinaufſteigenden Scalenbewegung auch ein Rhythmus (im höhern Sinn des Worts §. 500), ein Bewegungsrhythmus, ein Aufſchwung, ein Zug nach oben, der mit dem Uebergang von der Septime zur Octav wieder in Ruhe übergeht, und noch mehr iſt dieſer Rhythmus in der auf- und abſteigenden Scala, indem hier dem Anſteigen die Senkung, der abwärtstreibende Zug nach unten folgt, welcher gleich-

falls erſt mit dem letzten Uebergang von der Secund zur Prim ſich wieder beruhigt (ein Verhältniß, das unter Anderem durch die Scalenläufe im Andante der Ouvertüre zu Don Juan vortrefflich in's Licht geſetzt wird); es iſt hinauf- wie hinabwärts ſowohl ein Anſchwellen, Forttreiben als auch ein Nachlaſſen und Verklingen der Bewegung, ein Hinauf- und Herabdrücken vom Anfangspunct zu den von ihm entferntern Mittellagen, von dieſen wiederum zu dem dem Anfang entſprechenden Endpunct, ſodann von dieſem herab wieder zur Mitte und von da zum Ausgangspunct zurück. Dieſer Bewegungsrhythmus iſt es, welcher der Scala, und wie ihr auch jeder andern Tonreihe, erſt vollkommen den Charakter eines in ſich abgeſchloſſenen, alle Momente, deren eine Bewegung fähig iſt, durchlaufenden, in ſich lebendigen Tonganzen verleiht, das Empfindung und Phantaſie ebenſo hebt und emporträgt, als es ſie wieder zur in ſich befriedigten Ruhe herabläßt. Durch alle dieſe Eigenſchaften hat endlich die Scalenbewegung 4) auch vollkommenſte Naturſchönheit, ſie iſt ein Naturſchönes, das man nicht anders haben möchte, ein Naturſchönes zwar von ſehr großer Einfachheit und daher für ſich allein nicht befriedigend, aber darin doch gefällig durch reine, unmittelbare, ungekünſtelte Objectivität. Hiemit haben wir nun ſämmtliche Momente beiſammen, durch welche das Tonmaterial zum Kunſtwerk ſich geſtaltet; wo alles Dieſes iſt: Begrenzung, Taktmäßigkeit und Zeitmaaß, Wechſel in Höhe und Tiefe und doch Fluß und Stetigkeit, Abwechslung der Tonweiten und periodiſche Gliederung, feſte Beziehung auf einen Grundton, klar motivirte, natürliche, charakteriſtiſche Bewegungsrichtung und lebendiger Bewegungsrhythmus, da iſt künſtleriſche Compoſition (vergl. §. 495 ff.) und Eindruck einer ſolchen vorhanden. Eine ſolche Tonreihe iſt aber zugleich nichts Anderes als Melodie (oder eine Reihe, eine Geſammtheit von Melodieen); die Analyſe der Melodie in ihrem Unterſchied von der bloßen Tonreihe führt ganz auf dieſelben Requiſite, die ſich uns für die muſikaliſche Kunſtform überhaupt ergeben haben, indem ja, wie die Erörterung an den Hauptpuncten es bereits hervorhob, keine Melodie iſt, wo irgend eines derſelben fehlt, und wir haben ſo zugleich den Satz, daß alle Muſik Melodie iſt. Die Fälle, in welchen um beſonderer Wirkungen willen Rhythmus oder Harmonie allein dominiren, können nur Ausnahmen ſein, da Rhythmus noch keine Muſik, Harmonie aber Muſik noch ohne diſtincte und lebendige Form iſt. Maaß und Energie der Bewegung gibt der Rhythmus; ſeelenvolle Innigkeit, Schmelz, ausdrucksreiche Färbung und Markirung gibt die Harmonie; alles Andere aber, Begrenzung, feſte Geſtalt, anſchaulichen Fortgang, Sinn und Klarheit, directen Ausdruck der Stimmung und Empfindung, Charakter und Leben erſt die Melodie; ſie erſt gibt zu der Färbung das Licht, den Umriß, die Zeichnung, die Belebtheit und innerlichrhythmiſche Bewegtheit des Kunſtwerks

hinzu. Bezeichnend iſt es in dieſer Beziehung, daß man nur eine melodiſche oder melodiöſe Tonfolge einen „Gedanken“ nennt, ein Etwas, bei dem man zu denken und nicht blos äußerlich an einander Gereihtes zu hören bekommt; die Melodie iſt eine gedankenmäßige, das Viele zur Einheit eines Ganzen geſtaltende Gliederung des Tonmaterials; ſie iſt, eben weil ſie die abſolute Form iſt, die weder abſtracte Einheit noch abſtracte Vielheit duldet, ſondern Beides zu concreter Geſtaltung verbindet und ein Ganzes aus ihnen bildet, auch Gedanke, während Rhythmus abſtracte inhaltsleere Form, Harmonie nur Ergänzung einer ſchon vorhandenen Form, kein einheitliches Ganzes für ſich iſt und ebendeßwegen beide wohl gedankenmäßig ſein können, aber noch keine „Gedanken“ ſind. Weiter kann hier auf die einzelnen Momente des Weſens der Melodie noch nicht eingegangen werden; nur ſo viel iſt noch zu bemerken, daß die Analyſe jeder gegebenen Melodie, die wirklich anſpricht und gefällt, alle jene obigen Merkmale vom erſten bis zum letzten, vom „begrenzten Quantum“ bis zur „Natürlichkeit und Gefälligkeit,“ obwohl natürlich nicht überall alle in gleichem Verhältniſſe entwickelt (da ſonſt keine Mannigfaltigkeit von Melodieen wäre), in ihr aufzeigen, und daß ſich als Grund des Unbefriedigenden einer Melodie immer das Fehlen des einen oder andern herausſtellen wird.

2. Der zweite Satz des §. macht einen Unterſchied zwiſchen Melodie im engern und weitern Sinn. Es kann nämlich nicht gefordert werden, daß ein Tonwerk blos aus ſolcher Melodie beſtehe, die ganz für ſich allein ſelbſtändige charakteriſtiſche Bedeutung und Verſtändlichkeit, durchaus regelmäßigen Verlauf, vollſtändig entwickelte Periodicität, ſchlechthin gefällige Tonfolge u. ſ. w. habe. In größern Tonwerken entſtände dadurch Einſeitigkeit, Uniformität, abſtracte Klarheit und abſtracte, leer und kraftlos werdende Gefälligkeit; die Muſik, und beſonders die weniger als die Menſchenſtimme auf einfach klaren, die Einzeltöne länger aushaltenden Fortgang angewieſene Inſtrumentalmuſik, bedarf mannigfaltigere Formen, ſie muß ſich auch ſozuſagen frei tummeln können, ohne alle jene Geſetze der eigentlichen Melodie (Cantilene) zu beobachten, ſie muß Sätze bilden dürfen, die wie z. B. die ſehr raſch in verſchiedenen Wendungen geſpielten Töne der diatoniſchen oder chromatiſchen Scala mehr Figuren als ſelbſtändige Tongeſtalten geben, Figuren, in denen (vergl. §. 776, 2.) die einzelnen Töne enger zuſammenrücken und weniger bedeuten, Figuren, die zur eigentlichen Melodie ſich verhalten, wie etwa Arabesken zur plaſtiſchen Zeichnung. Solche Figuren ſind allerdings auch melodiös; aber die einzelne Figur für ſich iſt, wenn auch charakteriſtiſch, doch theils quantitativ, theils qualitativ zu unbedeutend, von zu wenigem Gewicht, als daß ſie eigentliche Melodie heißen könnte, ſo daß es mehr die Wiederholung oder Variirung der Figur oder die Aneinanderreihung mehrerer ſolcher Figuren iſt, worauf das Be-

friedigende und Gefällige dieſes Fortgangs beruht, wie z. B. in ſo vielen Orcheſtermelodieen, künſtlichern Arienpartien u. ſ. ſ. Oder kann der geradlinige Fortgang, ſei es nun einfach oder variirt durch einzelne Wendungen, die jedoch dem geradlinigen Fortgang untergeordnet bleiben, angewendet werden in Paſſagen, Läufen, Tongängen; ein ſolcher geradliniger Fortgang iſt auch Melodie, wie ſich dieß oben bei der Betrachtung der Scala ergab, er iſt aber doch nicht vollkommene Melodie, weil er zu wenig Wechſel und Charakter darbietet; auch hier haben wir nur Melodie im weitern Sinn. Ein dritter Fall iſt der, daß ein Tonwerk aus einem möglichſt einfachen Gedanken durch Variirung ein größeres Ganzes aufbaut, oder daß es aus einem kurzen Satz (Thema) Keime (Motive) heraushebt, die weiter entwickelt, „thematiſch" verarbeitet werden; ein ſolcher einfacher Grundgedanke braucht auch nicht alle Erforderniſſe der Melodie zu vereinigen, er kann zu eng begrenzt, zu einfach ſein, um Melodie im vollen Sinn des Worts zu heißen. Alle dieſe Melodieen im weitern Sinn oder melodiöſen Sätze haben dieſes mit einander gemein, daß ſie, eben weil ſie nur unvollkommene Melodieen ſind, blos innerhalb eines größern Zuſammenhangs befriedigen und verſtändlich ſind. Verſchieden iſt ein vierter Fall, wenn nämlich eine Melodie erſt durch die Accord- oder Stimmenbegleitung vollen Sinn erhält, indem das Hauptgewicht auf den charakteriſtiſchen Accordklängen und Stimmencombinationen liegt; auch da kann der Wechſel, der Bewegungsrhythmus, der eigenthümliche Charakter fehlen, der zur eigentlichen Melodie gehört, indem dieſe Momente von der Harmonie oder von der kunſtreichen Stimmführung übernommen werden, und ſo iſt auch hier nur Melodie im weitern Sinne vorhanden. Ganz hört die Melodie nur da auf, wo die Accordfolge ſo das einzig Gewichtige iſt, daß die Reihe der oberſten Accordtöne keinen für ſich irgend verſtändlichen und bedeutenden Fortgang mehr bildet, oder wo einzelne Töne oder Accorde (identiſche oder verſchiedene) ohne Verbindung unter ſich blos nach einander mehrmals angeſchlagen werden; dieſes Fehlen der Melodie kann aber nur ausnahmsweiſe vorkommen, indem die beſtimmte Melodiebewegung durch ſolche noch unbeſtimmtere Töne und Tonfolgen eingeleitet, mit Unterbrechungen weiter geführt oder abgeſchloſſen werden ſoll.

Daß die Melodie ſelbſt da, wo ſie für ſich charakteriſtiſche und ſchöne Form hat, in der Regel die Harmonie poſtulirt, als die für volle Muſik unentbehrliche Ergänzung, durch welche in ihren Gang feſterer Zuſammenhalt, wahrer Fluß, beſtimmtere Charakteriſtik kommt, iſt im §. 775 bereits ausgeführt. Insbeſondere aber gilt dieß von den melodiſchen Figuren, die für ſich ſelbſt weniger Bedeutung haben; ſie ſind bei längerer Aufeinanderfolge zu leer, zu leicht, zu ſchwebend ohne Harmonie und gehören in dieſer Beziehung mit denjenigen Tonfolgen, die wir vorhin als vierte

Art von Melodieen im weitern Sinne bezeichneten, zu einer Gattung zuſammen.

Die Frage, welche dieſer beiden Arten von Melodie für die Muſik höhere Bedeutung habe, iſt dahin zu entſcheiden, daß Muſik nie blos aus melodiſchen Sätzen im weitern Sinn des Worts beſtehen kann. Die nur uneigentlich melodiſche Compoſition ſteht allerdings in einer gewiſſen Beziehung höher als die einfach melodiſche, ſie iſt freier, größerer Abwechslung und Lebendigkeit fähig, ſie vertritt innerhalb der Melodie das Prinzip des indirecten Idealiſmus, ohne das die Kunſt nie recht concret wird, ſie ermöglicht die Inſtrumentalmuſik, welche eben die freieſte und concreteſte muſikaliſche Kunſtform iſt. Aber ſie kann nie für ſich allein ein ſchönes muſikaliſches Kunſtwerk hervorbringen; wenn innerhalb eines Tonganzen nicht auch eigentliche Melodie zu Tage tritt, ſei es nun als Thema oder innerhalb der figurirten Tonſätze, ſo fehlt etwas Weſentliches. Die figurirte Bewegung iſt wegen ihrer Kleintheiligkeit die unruhigere, wegen der Mannigfaltigkeit von Figuren, die ſie an einander reihen muß, die wechſelvollere, wegen der geringern Bedeutung, die in ihr das Einzelne für ſich hat, die weniger helle und deutliche, ſie iſt mehr ein in mannigfaltigſten Wendungen ſich fortziehendes Gewebe, als ein ruhig klar und einfach hinſchreitendes Gebilde. Blos figurirter Muſik fehlt die Helligkeit, die Concentrirung auf klar beſtimmten Gefühlsausdruck, es fehlt ihr die klare Sprache der Empfindung, der einfach volle Erguß innerer Bewegung, und ſie muß daher entweder einer Melodie, die das Hauptthema des Ganzen bildet, untergeordnet ſein, aus ihr hervorwachſen als ihre Variirung oder thematiſche Verarbeitung, oder iſt es gefordert, daß ſie an einzelnen Puncten zur eigentlichen Melodie übergehe, ſie aus ſich hervortreibe, um in ihr zur Sammlung, zur ausgeſprochenen Klarheit, zur ruhig ſchönen Haltung zu kommen, ſie muß ſich zu ihr entfalten, wie die Pflanze zur Blüthe und Blume, wie der Organismus zum Auge, zu dem ruhigen und in Ruhe Alles ſagenden Spiegel des bewegten Innern. Kleinere Tonſtücke, mit Ausnahme von mehr techniſchen Etüden, einleitenden Präludien, zum Geſang überführenden Recitativen u. ſ. w., können nur aus vorherrſchend eigentlicher Melodie beſtehen, da ſie ſonſt keine Bedeutung für ſich hätten, während in größeren Compoſitionen allerdings die eigentliche Melodie, wie ſchon bemerkt, ſchlechthin unzureichend iſt, weil man nie blos das einfach Gefällige will. Das Gebiet der eigentlichen Melodie iſt vorzugsweiſe die Vocalmuſik; in ihr die Figurirung zu viel anwenden, iſt ein Widerſpruch, an dem manche ſonſt mit höchſter Kunſt gearbeitete Werke älterer Componiſten und noch mehr eine Unzahl von Opernarien kranken; der Widerſpruch war verzeihlich, ſo lange die Inſtrumentalmuſik noch weniger ausgebildet und in ihrem Recht anerkannt war, aber er iſt es nicht mehr, ſeitdem die Möglichkeit da iſt, die

beiden Arten von Melodie an die beiden Hauptgattungen der Compoſition zu vertheilen. Ein ausſchließender Gegenſatz zwiſchen eigentlicher und uneigentlicher Melodie findet des weſentlichen Unterſchieds beider nicht ſtatt; beide können, falls nur Fehler wie der eben angeführte vermieden werden, in einem und demſelben Tonſtück zuſammen angewendet werden, ſo namentlich in Inſtrumentalſtücken von einfachem und doch lebendig bewegtem Charakter, wie Tänze, Märſche und dergleichen. Ja die eigentliche Melodie kann in uneigentliche, in figurirte ſich verwandeln; die Richtung des Tonfortgangs, ſeine lineare Bewegung bleibt im Allgemeinen dieſelbe und ſpezificirt ſich doch in den einzelnen Theilen zu einer Mannigfaltigkeit von Wendungen, welche größeres Leben in ihn bringen; die einzelnen Glieder (Noten, Takte) der urſprünglichen Melodie verſelbſtändigen ſich, regen ſich, treiben kleinere ineinander übergreifende Sproſſen und Zweige, und die Geſtalt des Ganzen ſcheint deßungeachtet unverändert durch dieſe Zuthaten hindurch. An dieſer Figurirung der Melodie hat die Muſik ein Hauptmittel der Belebung und Mannigfaltigkeit, das auch die Vocalmuſik für dieſe Zwecke reichlich verwenden kann.

§. 780.

1. Wie zwiſchen Melodie im engern und weitern Sinn zu unterſcheiden iſt, ſo iſt auch die ihr weſentliche Periodicität eine doppelte; ſie bezieht ſich theils auf die Anordnung des Ganzen, ſofern dieſe einen nach den Geſetzen der Symmetrie geſtalteten Periodenbau darſtellen muß, theils auf die größern und kleinern Glieder der längern periodiſchen Abſchnitte, indem auch dieſe untergeordneten Glieder eigene, unter ſich zuſammengehörige Gruppen darſtellen müſſen. Quantitativ läßt die periodiſche Gliederung ſehr vielfache Unterſchiede der Zahl der
2. Haupt- und Unterabtheilungen zu; in qualitativer Beziehung aber iſt nothwendig, daß die einzelnen Theile und Gruppen bei aller Selbſtändigkeit natürlich, fließend, in lebendigem Bewegungsrhythmus ſich an einander anreihen.

1. Das ſo weich und ſchwebend ſcheinende Gebilde der Melodie verbirgt in ſich eine ſtrenge Gliederung und Gruppirung, deren Nothwendigkeit der vorhergehende §. nachgewieſen hat und deren Weſen nun noch ſpezieller zu betrachten iſt. Am klarſten tritt ſie hervor bei der Melodie im engern Sinne, während die blos melodiöſe Tonfolge wenigſtens in größern Tonſtücken keinen ſo einfach beſtimmten Geſetzen der Anordnung unterworfen iſt (§. 779, 2.), daher hier zunächſt nur von eigentlicher Melodie und kleinern Melodieen im weitern Sinn die Rede iſt. Das melodiſche Tonſtück baut ſich in der Regel auf aus zwei in Bezug auf Länge einander conformen Haupttheilen; dieſelben können, wie namentlich in bewegtern Stücken (beſonders Arien), auch einen dritten in die Mitte nehmen, aber die normale

und für ſich ganz befriedigende Form iſt die Zweitheiligkeit. Durch ſie ſtellt ſich die Melodie einerſeits dar als eine Tonfolge von nicht zu kleinem Umfang, als ein nicht zu inhaltloſes, gehörigen Raum umſpannendes Ganzes; andrerſeits bewirkt ſie, daß das Nacheinander der Töne durch Sonderung in Theile die ihm ſonſt fehlende Ueberſchaulichkeit und durch gleiche (ſymmetriſche) Gruppirung eine Regelmäßigkeit des Verlaufs erhält, ohne welche Einheit und Zuſammenſtimmung an ihm vermißt würde. Das Ohr rechnet beſonders bei kleineren Tonſtücken unbewußt die Zeitlänge des einen Theils nach und erwartet ihre Wiederkehr; wird ſie im zweiten Theil gekürzt oder überſchritten, ſo entſteht, auch wenn der Fehler nicht bemerkt wird, das unbehagliche Gefühl unſymmetriſcher Anlage (wie bei einem Gebäude mit ungleichen Langſeiten), und es iſt daher, wo nicht der beſondere Inhalt oder Charakter eines Stücks es anders verlangt und hiedurch die Abweichung rechtfertigt, ein unabänderliches Geſetz, daß die zwei Theile einander entſprechen; ſie müſſen mindeſtens, wenn nicht geradezu gleich, doch einander proportional ſein, indem z. B. ein 12taktiger Theil auf einen 8taktigen folgt. Dieſelbe Gliederung fordert ein Tonſtück, wenn es nicht unklar und unſymmetriſch ſein will, innerhalb der einzelnen Theile; die Regel iſt auch hier, daß ſie aus Unterabtheilungen, gewöhnlich Perioden genannt, gebildet werden; kleinere Melodieen, z. B. Lieder, Themas zu Variationen, können auch blos aus Perioden oder aus periodiſirten Abſchnitten, die nicht förmlich als Theile von einander geſchieden ſind, (ſowie andrerſeits größere melodiſche Stücke, deren Inhalt die Sonderung in größere Theile nicht verſtattet, aus einer Reihe ſolcher Perioden oder Abſchnitte) beſtehen. Ein 16taktiger Theil z. B. iſt ſchon zu lang, wenn er nicht periodiſirt iſt; man hätte an ihm eine Reihenfolge ohne Einſchnitte und Ruhepunete, welche weder klar überblickt noch mit dem Wohlgefallen, das nur die gegliederte Anordnung gewährt, aufgenommen werden könnte; Ausnahmen von dieſer regelmäßigen Periodiſirung finden auch hier nur ſtatt bei ſich länger hinziehenden figurirten Tonfolgen oder bei Figurirung einzelner Stellen der Melodie durch Läufe, Verzierungen u. ſ. w. Die Theile ſowohl als die Perioden und Abſchnitte haben, obwohl nicht in völlig gleicher Weiſe, ein Merkmal mit einander gemein, ſie bilden geſonderte Partien des Ganzen. Jeder Theil ſchließt den melodiſchen Fortgang ab; beide Theile haben eigene Schlüſſe, die ſich nur dadurch von einander unterſcheiden, daß um der Einheit des Ganzen willen der zweite Theil nothwendig im Grundton des Stückes ſchließt, der erſte aber nicht. Die Periode iſt zwar nicht ſo ſelbſtändig wie der Theil, ſie kann ſich z. B. der nächſten durch eigens dazu beſtimmte Zwiſchen- und Uebergangstöne anſchließen, ſie hat nicht einen eigenen Schluß; aber einen Endpunct mit Schlußcharakter muß ſie haben, der ſich durch den Gang der Tonfolge, ſowie der Begleitung,

durch ein Zuruhekommen, Anhalten der Bewegung, namentlich durch Stillhalten auf der Tonica oder auf der Quint ankündigt. Dieſer äußern Aehnlichkeit der Conſtruction des Theils und der Periode liegt die innere zu Grund, daß der Theil und die Periode mehr oder weniger ſelbſtändige Theile des Ganzen ſind, eine Selbſtändigkeit, durch welche es eben ſeine nothwendige Gliederung erhält. Es iſt zwar kein Theil ohne den andern, keine Periode ohne die ihr vorhergehende oder folgende ganz und recht verſtändlich, da ſonſt die Einheit des Tonſtücks aufgehoben wäre, aber relativ ſind ſie doch ein Ganzes für ſich. Der zweite Theil iſt eine entſprechende Weiterführung oder theilweiſe Wiederholung des erſten, der erſte iſt eine Vorbereitung des zweiten, ſo daß keiner ganz ſelbſtändig iſt; der erſte ſagt nicht genug, nicht Alles ohne den zweiten, der zweite baut auf dem erſten fort, er ſtände ohne ihn in der Luft; aber ſie verhalten ſich zu einander doch immer zugleich wie Vor- und Nachbild, Bild und Gegenbild; es iſt jeder doch ſelbſt ein Bild, wie zwei Gemälde, deren eines den Anfang, das zweite den dem Anfang entſprechenden Abſchluß einer Handlung oder Begebenheit darſtellen wollte, bei aller Zuſammengehörigkeit doch ſelbſtändig gegen einander wären; gerade bis zu dieſer ſcharfen Sonderung in ſelbſtändige Ganze muß die Theilung des Tonſtücks fortgehen, wenn ſie vollſtändig ſein will. Eine ähnliche, wenn auch ſchon geringere Selbſtändigkeit kommt ſowohl dem periodiſirten Abſchnitt als der Periode ſelbſt, alſo z. B. der erſten viertaktigen Hälfte eines erſten Theils zu; ſie macht für ſich ſchon weit mehr den Eindruck des Unvollſtändigen, das eine Ergänzung und Weiterführung fordert, aber ſie iſt doch noch eine Tonfolge, die auch ſchon ausgedehnt und charakteriſtiſch genug iſt, um ein Tonbild zu ſein, was namentlich dann klar hervortritt, wenn mit der zweiten Periode eine neue Tonart, die Tonart der Dominante eintritt; wäre nicht jede Periode ein Tonbild, das ſich gegen das nächſtfolgende klar abhebt, ſo wäre der aus Perioden beſtehende Theil eben auch nur eine Tonreihe, in der nichts Bezeichnendes, nichts Beſtimmtes zu Tage träte; er wäre eine gerade Linie, eine Reihe von Puncten, ſo aber iſt er eine (in der erſten Periode) ſich hebende und wieder zu einem Abſchluſſe ſich herabſenkende, eine (mit der zweiten Periode) ſich hebende und ſich abermals ſenkende Wellenlinie, wie die Muſik ſie fordert, weil ſie ihr Weſen in concreter Mannigfaltigkeit der Bewegung eines beweglichen und nur in diſtineter Beweglichkeit ſchönen Tonmaterials hat. Aber auch mit der Periode iſt die Gliederung noch nicht vollendet. Die Periode iſt immer ſo groß, um ein relativ ſelbſtändiges Tonbild zu ſein; ſie hat alſo immer mindeſtens ſo viel Umfang (z. B. 4, 6, 8, 10 u. ſ. w. Takte), daß auch in ihr Raum für Gliederung iſt, wenn auch nur für eine einfache zweitheilige Gliederung, und ſie kann wirklich als Periode, als ein Ganzes für ſich nur erſcheinen, wenn ſie dieſe

Gliederung in Theile wirklich hat, d. h. wenn ſie ſo geſtaltet iſt, daß die erſte Hälfte ſich von der zweiten ſondert, auf ſie vorbereitet, in ihr gleichſam eine Antwort, ein Gegenbild, eine Ergänzung ihrer ſelbſt findet. Dieſe Unterabtheilungen der Periode heißen Vorder- und Nachſatz, die beide von einander auch äußerlich getrennt ſein können, jedoch nicht müſſen, wenn nur die Richtung der Melodie nebſt der Begleitung einen Ruhe- oder Wendepunct, einen Einſchnitt zwiſchen beiden Theilen kenntlich macht. Vorder- und Nachſatz ſind natürlich noch weniger ſelbſtändig als erſte und zweite Periode, aber ſie bedeuten doch etwas für ſich, ſie geben eine eigene, bereits irgendwie charakteriſtiſche Tonfigur, der man allerdings durch ihre Kürze und Unabgeſchloſſenheit ſogleich anfühlt, daß ſie integrirender Theil eines größern Tonganzen iſt. Die Theilung kann ſogar noch weiter herabgehen, es kann innerhalb größerer Vorder- oder Nachſätze jedes Taktpaar, in kleineren jeder Takt ein beſonderes Glied mit eigenthümlicher Bewegung bilden; aber überall nothwendig iſt namentlich dieſe letztere ganz beſtimmte Gliederung, ſo ſehr ſie zur Lebendigkeit und charakteriſtiſchen Geſtaltung beiträgt, deswegen nicht mehr, weil eine gleichförmige Bewegung durch 2 oder bei Tonſtücken von größerem Maaßſtab durch 4 und 5 Takte hindurch immer noch kurz genug iſt, um auch ohne vermannigfaltigende Gliederung den Eindruck einer klaren und anſprechenden Tonfolge zu machen. Die geſammte Gliederung des melodiſchen Tonſtücks ſtellt ſich ſomit dar als ſymmetriſch ſich eintheilend und abſtufend; es zerfällt in Theile mit größter, mittlerer, kleinerer und kleinſter Selbſtändigkeit gegen einander, es zerfällt in Theile, die im Verhältniß gegenſeitiger Ueber- und Unterordnung untereinander ſtehen; es iſt ſo in der Gruppirung der Melodie eine gemeſſene architectoniſche Logik, auf deren Durchführung ihre Ueberſchaulichkeit und Einfachheit, ihre Klarheit und Haltung, ihre Abrundung und Gefälligkeit, kurz ihre Schönheit der Form nach beruht; ja ſelbſt zur Idealität und Erhabenheit des Eindrucks kann ſie mitwirken eben durch die gemeſſene, ſichere Ruhe, die mit ihr gegeben iſt. In bewegtern, dem Inhalt nach mannigfaltigern Tonſtücken darf und ſoll die ſtreng mathematiſche Eintheilung freilich nicht eingehalten werden; aber auch hier, wie desgleichen auch in größern Tonwerken, ſind immer wenigſtens einige Partien ſymmetriſch gegliedert und tragen ſo zur Ordnung und Natürlichkeit des Ganzen bei. Man vergleiche z. B. die Arien „dieß Bildniß" und „O Iſis" in der Zauberflöte. In der erſtern finden wir ſtrenge Gliederung nach gleichförmigen Sätzen und Satzreihen nicht durchgehend, wir treffen in ihr der Zahl der Takte nach ſehr ungleichartige Glieder, Sätze und Perioden, indem die Länge der einzelnen Partien ſich ganz nach dem Inhalt der Empfindungen beſtimmt, welche veranſchaulicht werden ſollen; dieſe Arie iſt mit Recht pſychologiſch, nicht ſtreng logiſch conſtruirt, ſie ſchmiegt ſich den Bewegungen des

Gemüths an, und die Ruhe, die wir deſſen ungeachtet an ihr bewundern, hat der Meiſter ihr vorzugsweiſe durch andere Mittel, durch das gehaltene Tempo, durch den ſchönen Fluß der Melodie, durch die kunſtreiche Compoſition der einzelnen Haupttheile zu geben gewußt. Die Arie des Saraſtro dagegen beſteht in vollkommenſter Regelmäßigkeit aus ſechs 8taktigen Perioden; ſie iſt, da der unumwundene, ſtrömende Erguß des Geſangs nirgends ein Abbrechen duldet, nicht in zwei Theile geſondert, ſondern erhält nur durch das Einfallen des Chors am Ende der dritten und ſechsten Periode eine gewiſſe Abgrenzung; aber gerade dieſe durchaus gleichförmige und gleichmäßige Fortbewegung in einem und demſelben Rhythmus verleiht ihr jenes Gepräge prieſterlicher Feierlichkeit, erhabener Seelenruhe, das im Verein mit der ſeelenvollen Innigkeit und ſchönen Pracht der Melodie und Harmonie dieſe Arie zu einer in ihrer Art einzigen Erſcheinung macht (wogegen der ſchon wieder ſtärker bewegte Chor „O Iſis" mit kleinern und größern Sätzen wechſelt und überhaupt nicht dieſe ganz gleichförmige periodiſche Anordnung zeigt). Eine feſte Beſtimmung der Zahl kann, wie ſchon eigentlich für die Theile nicht, ſo noch weniger für die Perioden und Sätze gegeben werden; letztere können je nach Umſtänden 2-, 3-, 4-, 5taktige ſein u. ſ. w.; die Hauptſache iſt nicht die Zahl an ſich, ſondern die Symmetrie, vor Allem alſo gleiche Taktzahl des Vorder- und Nachſatzes, weil Ungleichheit hier am ſtörendſten wirkt, wogegen die Taktzahl der Perioden und der Theile dem Symmetrieverhältniß nicht ſo ſtreng unterworfen iſt, weil hier je nach Bedarf Erweiterung, Verlängerung das Richtige ſein kann. Je einfacher, überſchaulicher, in ſich abgeſchloſſener, je mehr nach dem Prinzip des directen Idealiſmus abgefaßt das Stück iſt, deſto mehr ſtrenge geradzahlige Symmetrie; je freier, mannigfaltiger, bewegter dagegen das Ganze iſt oder je mehr es unter das Prinzip des indirecten Idealiſmus fällt, deſto freier iſt auch die Handhabung der Symmetrie, obwohl ſie nie ganz fehlen darf, ſondern wenigſtens einzelne Abſchnitte beherrſchen muß, damit ſie innerhalb des Ganzen doch auch zur Erſcheinung komme und ihm dadurch der Charakter der Ueberſichtlichkeit und Ordnung gewahrt werde. Dieſes Nebeneinander von Gebundenheit an das Symmetriegeſetz und von Freiheit in ſeiner Anwendung iſt tief begründet im Weſen der Muſik als ſubjectiver, den Ausdruck immer wieder über die Form ſtellender Kunſt, ſowie als Bewegung in der Zeit, die einerſeits Maaß und Gliederung weſentlich braucht, aber andrerſeits eben doch nur ein Maaß und eine Gliederung überhaupt, nicht wie die Architectur eine exakte, die Prüfung des meſſenden Auges aushaltende geometriſche Gliederung; es weist hin auf die Verwandtſchaft der Muſik mit der Poeſie, deren Verſe und Strophen ſo ziemlich daſſelbe ſind mit den muſikaliſchen Sätzen und Perioden, obwohl ſie in Bezug auf die Zahl der Strophen ſowohl des ganzen Gedichts als ſeiner

einzelnen Theile eine (für den Gedankenausdruck nothwendige) Freiheit hat, welche der Muſik als weſentlich rhythmiſcher Kunſt verſagt iſt.

2. In der Theorie der Muſik iſt es gewöhnlich, die Taktgruppen, welche zuſammen einen größern Satz oder auch kurze Perioden bilden, Rhythmen zu nennen; dieſe Bezeichnung iſt in ſo fern paſſend, als die Sonderung des Tonſtücks in Theile u. ſ. w. nicht nur der überſichtlichen Gliederung dient, ſondern auch zum Bewegungsrhythmus in weſentlicher Beziehung ſteht. Der Theil führt zum Theil, die Periode zur Periode, der Vorder- zum Nachſatz, die Taktgruppe zur Taktgruppe hinüber; das erſte Glied iſt allemal — dieß geht durch die ganze Muſik hindurch — ein Anfangen, ein Anheben, das im zweiten Glied zur Vollendung oder zur Ruhe, eine unvollkommen gebliebene Tonerhebung, die im zweiten zur Ergänzung und Vervollſtändigung gelangt; das erſte Glied lüftet den Vorhang nur halb, zeigt nur erſt ein halbes Tonbild, ganz bekommen wir es erſt im zweiten; das erſte Glied führt uns irgendwie hinaus in das Reich der Töne und Tongeſtalten, aber es läßt uns ſtehen auf halbem Weg, es gibt uns keinen Abſchluß, zeigt uns den Rückweg nicht, dieß geſchieht erſt durch das zweite. So kommt in die Muſik Hebung und Senkung, Spannung und Löſung, Erwartung und Befriedigung, und hiedurch eben iſt die Muſik theils für uns ſpannend, theils das wahrhafte Abbild des Gemüths, das eben in dieſer die Ichheit ergreifenden, mit ſich fortführenden und erſt allmälig ſich wieder löſenden Spannung der Gefühle und Affecte ſein Leben hat. Die eine Taktgruppe treibt mit der Richtung, die ihre Töne nehmen, ſchlechthin fort zur nächſten; dieſe mit ihr zuſammen oder der Vorderſatz zum Nachſatz, indem er ohne dieſen unvollſtändig erſcheint wie eine Frage, die auf Antwort wartet; die Periode iſt nun zwar im Nachſatz zu einer Beruhigung gekommen, aber ſie als Ganzes iſt doch wiederum nicht fertig in ſich, ſondern erwartet ihre Ergänzung durch die zweite; aber auch mit dieſer darf die Bewegung nicht aufhören, wenn nicht das Muſikſtück überhaupt aufhören ſoll; will es nicht aufhören, ſo muß die zweite Periode mit der erſten zuſammen wieder ein Unvollſtändiges ſein, das Ergänzung durch Weiteres fordert oder doch erwarten läßt, eine Eigenſchaft, die namentlich damit erreicht wird, daß mit der zweiten Periode eine Ausweichung in eine andere Tonart und ſomit eine Abweichung des ganzen Tonſtücks von ſich ſelbſt eintritt, die wieder aufgehoben werden muß und daher eine weitere Fortſetzung der Tonreihe verlangt. Aus dieſen rhythmiſchen Beziehungen der Sätze und Perioden ergibt ſich nun zugleich der Bewegungsrhythmus des erſten Theils überhaupt; dieſer Bewegungsrhythmus iſt ein Complex aus kleinern Rhythmen, in welchem die Spannung ſtets zunimmt; es iſt zwar eine Bewegung, die innerhalb ihrer ſelbſt (in der zweiten Taktgruppe, im Nachſatz und in der zweiten Periode) mehrere Ruhepuncte hat, und ſie

trägt auch hievon abgeſehen gar nicht nothwendig den Charakter einſeitiger Erregtheit an ſich, ſofern ſie zunächſt doch nur der blos allmälig ſich hebende und daher verhältnißmäßig noch immer ruhigere Anfang des Ganzen iſt, der die Hauptgedanken deſſelben exponirt; aber es iſt doch immer eine Bewegung, welche, namentlich bei Anwendung der Modulation, als Ganzes unvollſtändig iſt und weiter treibt, ſo daß Alles zuſammengenommen das Moment der noch nicht abgeſchloſſenen Hebung, der Spannung, der Erwartung das Uebergewicht behauptet; der erſte Theil iſt eine die Hauptgedanken gebende, aber ſie noch nicht weit genug fortführende Expoſition, die eben weil ſie Manches noch zurückhält auch noch weiter vorwärts treibt. Anders der zweite Theil (oder in kleineren Stücken die zweite Periode, ſowie in nicht genau nach Theilen geſonderten Stücken, wie die vorhin angeführte Arie aus der Zauberflöte, die zweite Periodenreihe des Ganzen). Steigt der erſte Theil auf, ſo ſteigt der zweite ab; führt jener vorwärts, ſo führt dieſer zurück; ſpannte uns der erſte, ſo löst dieſer die Spannung wieder in Ruhe und Befriedigung auf. Dieſes iſt nun aber nicht ſo gemeint, als trete mit dem zweiten Theil ſogleich ein Nachlaſſen der Bewegung und Lebendigkeit des Tonſtücks ein. Es kann dieß, außer wo Inhalt und Ausdruck eine Ausnahme gebieten, ſchon deßwegen nicht ſtattfinden, weil die Muſik doch immer Erhebung und Bewegung iſt und daher das Moment des Nachlaſſens, ſo wenig es fehlen darf, doch dem Moment der Hebung ſtets untergeordnet bleiben muß, und es iſt auch dadurch ausgeſchloſſen, daß der erſte Theil eine immer nur erſt anſchwellende, vorwärtstreibende Bewegung iſt, die den höchſten Grad der Hebung noch gar nicht erreicht hat. Die Sache verhält ſich mithin vielmehr ſo, daß nur der ganze Charakter und ganze Verlauf des zweiten Theils ein Nachlaſſen der Bewegung, ein Sichlöſen einer Spannung darzuſtellen hat. Der zweite Theil hat daher weſentlich ſelbſt auch noch Hebung, Aufſtreben, Fortſchritt in ſich; er ſetzt zunächſt die Hebung des erſten Theils fort, vollendet ſie, führt ſie weiter, ſteigert und verſtärkt ſie auch (ein Zweck, dem in größern Werken der den zweiten Theil beginnende „Mittelſatz," der bewegteſte Theil des Ganzen, ſeine Entſtehung verdankt). Iſt aber dieß geſchehen, dann tritt das Nachlaſſen ein; die Bewegung ſammelt, beruhigt ſich, ſie kehrt namentlich zur Grundtonart zurück, ja ſie wiederholt geradezu oft die erſte Periode oder den ganzen erſten Theil, ſie läßt dieſe erſten Partien, denen nun, nachdem ſie (im Anfang des zweiten Theils) die geforderte Ergänzung und Verſtärkung oder die Fortführung zu weitern Bewegungsformen, die ſie erwarten ließen, bereits erhalten haben, der Charakter des Unbefriedigenden, Unvollſtändigen und Erwartunganregenden benommen iſt, noch einmal auftreten als die Grundlage des Ganzen, zu welcher dieſes, nachdem es ſeinen Kreislauf gemacht, nachdem es Alles, deſſen es fähig war, aus ſich hervor-

getrieben hat, einfach zurückkehrt, um in ihr zur Ruhe zu kommen; höchstens am Schluß hebt und erweitert sich der Grundgedanke noch einmal, um nicht (wie dieses allerdings häufig der Fall ist) in leicht monotoner Wiederholung und mattem Nachlaß zu verklingen, sondern mit einem Nachklang des höhern Aufschwungs, der gegen das Ende des ersten Theils oder am Anfang des zweiten genommen war, und so doch mit immer noch lebendig bewegtem Wellenschlag zu schließen (ein Moment, das sich in größern Werken, z. B. Symphonien, zu eigenen stärker erregten Schlußsätzen ausbreitet). Der zweite Theil ist so das vollkommenste Gegenbild des ersten, er hat den umgekehrten Rhythmus, er fängt in und mit der Bewegtheit an, führt sie eine Weile noch fort, läßt sie aber mehr und mehr sich beruhigen; wie der erste aus immer wieder vorwärtstreibenden Rhythmen besteht, so der zweite aus Rhythmen, die immer mehr zur Ruhe hinführen, wovon selbst die bewegtern Rhythmen im Anfang des zweiten Theils nicht ausgeschlossen sind, indem gerade mit dem höchsten Grade der Erregung die Umkehr, der Nachlaß, die Senkung bereits angebahnt, ja am bestimmtesten motivirt ist. Im Einzelnen modificirt sich dieses Alles freilich auf mannigfaltige Weise, da theils Größe, theils Charakter einzelner Tonwerke oft eine weit concretere Gliederung der Hauptheile verlangen, indem z. B. in größern Compositionen schon im ersten Theil neben dem Moment der Hebung das der Beruhigung stärker vertreten sein muß, als dieses bei kleineren Melodieen möglich ist; aber das Gesetz ist überall durch die größten wie durch die kleinsten Tonwerke hindurch eines und dasselbe: Aufschwung, Hebung, Spannung, damit ein innerlich motivirter Fortgang, ein Interesse, — Nachlassen, Senkung, Lösung, damit ein Resultat und Abschluß da sei und nicht die Musik eben da abbreche, wo sie blos umkehren und allmälig zur Beruhigung zurücklenken sollte; alles Erklingen, sei es nun eines Tones oder einer Tonreihe, fordert Verklingen, alles Erzittern ein Ausbeben, eine Herstellung des Gleichgewichts; so nur ist für den Geist Befriedigung, Vollendung, Anschauung eines zur Einheit sich abrundenden Ganzen da, und es wird daher sogleich als Uebelstand gefühlt, wenn ein Kunstwerk nicht zu lebendigem, bewegtem Aussichherausgehen, noch mehr, wenn es nicht zu einem erst nach Erschöpfung aller Stufen und Grade der Bewegung eintretenden, dann aber die Spannung völlig lösenden, die Bewegung zur Ruhe führenden Austönen, kurz zu einem natürlichen und befriedigenden Abschluß gelangt. Wirklich schöpferische Phantasie (die namentlich eben das unter Anm. . Geforderte versteht, „für sich unvollendete, zu weitern vorwärtstreibende“ und hiedurch den Fortgang belebende und motivirende Sätze zu bilden), vermählt mit ursprünglichem, sicher treffendem Sinne für Gleichmaaß, allein kann diese Rhythmik des Tonwerks hervorbringen, deren gelungene Vollendung wesentlich über den Totaleindruck des Ganzen entscheidet; keine

hinundherfahrende, in Tönen herumwühlende Lebendigkeit ohne Gliederung, ohne Ausgeſtaltung ſelbſtändiger, ſich gegen einander abhebender Gedankengruppen, keine Gliederung ohne Lebendigkeit, keine einſeitige Erregtheit ohne beſonnenes Zurückſtreben zur Ruhe, dieß ſind auch in der Muſik Grundgeſetze, die nie veralten, ſondern immer nur in neuen Formen angewendet werden können.

Natürliche, fließende, Einheit in's Ganze bringende Fort- und Uebergänge zwiſchen den größern und kleinern Theilen, trotz aller Abſonderung und Gliederung, verſtehen ſich von ſelbſt. Dieſes Moment mußte aber doch beſonders erwähnt werden; denn namentlich im zweiten Theil, wo das Tonſtück vom bewegteren Gang zum beruhigtern und oft geradezu zur Wiederholung von Sätzen des erſten zurücklenkt, iſt es von großer Wichtigkeit, daß dieſes Zurücklenken durch paſſende Uebergänge, z. B. von der erſten Periode des zweiten Theils zur zweiten, das Ganze abſchließenden gehörig motivirt und ausgeführt erſcheine. Die Uebergänge ſind, obwohl ſchon mehr in größern Werken, kaum minder wichtig und ſchwierig als die Schlüſſe; ob der Componiſt das Tonmaterial wirklich beherrſcht, dieſes muß ſich ganz beſonders daran zeigen, ob er im Stande iſt, Uebergänge einzuführen und zu bilden, welche wie in melodiſcher Beziehung ſo rückſichtlich des Bewegungsrhythmus des Tonwerks deutlich umlenken, ohne doch irgend ſchroff oder willkürlich abzubrechen, und fließend weiter leiten, ohne an dem beſtimmten Eindruck, daß das Einſchlagen einer andern Richtung oder der Rückgang zu ſchon Dageweſenem ſich vorbereite, irgend etwas vermiſſen zu laſſen.

§. 781.

Die Harmonie, welche die Melodie begleitet, zerfällt in mehrere, höhere und niedere Stimmen, deren Gang ſeiner Bezogenheit auf die Melodie ungeachtet ſehr mannigfaltig ſein und daher auch mit einer gewiſſen, der Melodie analogen charakteriſtiſchen Selbſtändigkeit ausgeſtattet werden kann. An dieſe Selbſtändigkeit der Einzelſtimmen knüpft ſich die Entſtehung der erſten über die einfache Melodie hinausgehenden Form des zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerks, die Entſtehung der polyphonen Muſik im Gegenſatz zur homophonen.

Die Melodie iſt die Grundform der Muſik; aber ſie tritt zugleich, worauf ſchon §. 779 mehrfach hinwies, als eigene Form, als „einfache Melodie" andern und reichern Formen der Muſik gegenüber, ſofern das Weſen der Muſik einen Fortſchritt über die einfache Melodie hinaus zu entwickeltern und zuſammengeſetztern melodiſchen und melodiöſen Compoſitionen fordert, wenn ſie nicht abſtract eintönig werden und auf zu enge,

zu leichte, zu wenig ſagende Formen ſich beſchränken will. Mit dieſen höhern Formen haben wir es jetzt zu thun und bemerken über die Eintheilung der ganzen Lehre vom zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerk gleich dieß zum Voraus, daß die Hauptformen deſſelben am richtigſten (auch der geſchichtlichen Entwicklung am beſten entſprechend) ſich ergeben und claſſificiren, wenn man zunächſt reflectirt auf die Form, welche die Melodie ſelbſt annehmen kann mittelſt concreter Ausbildung ihres eigenen Prinzips, d. h. durch melodiſche Geſtaltung der Einzelſtimmen, durch welche an die Stelle der einfachen Melodie ein Gewebe zuſammenklingender Melodieen tritt, die „Polyphonie“ (indem dieſes Wort zur Bezeichnung einer Vielheit ſelbſtändiger, „Vielſtimmigkeit“ dagegen zur Bezeichnung unſelbſtändig begleitender Stimmen gebraucht wird). Dieſe Form iſt die erſte, da die Melodie hier aus ſich ſelbſt nicht heraustritt, ſondern nur eine mit andern Melodieen ſich umgebende und in Wechſelwirkung mit ihnen tretende Melodie wird. Indeß wird die ſpeziellere Betrachtung der polyphonen Muſik zeigen, daß die entwickeltern Arten derſelben bereits über die bloße Melodie hinausführen zu einer Kunſtform, in welcher ſchon längere Reihen melodiſcher Sätze mit einander zu einem Ganzen verflochten werden. Damit wird ſich uns dann von ſelbſt der Uebergang zu der zweiten Hauptform des zuſammengeſetzten Kunſtwerks ergeben, deren Weſen dieſes iſt, daß eine Reihe von Melodieen und melodiöſen Sätzen oder weiterhin auch mehrere ſolcher Reihen zuſammen an die Stelle der einfachen Melodie treten; dieſe Form hat die einfache Melodie als Element in ſich, ſie kann ebenſo auch die Polyphonie in ſich aufnehmen, und ſie iſt überhaupt dasjenige Gebiet, auf welchem die Muſik erſt ganz frei die ganze Mannigfaltigkeit der Compoſition und Combination, der ſie fähig iſt, zu entwickeln vermag, daher dieſe Form zuletzt zu ſtellen iſt. Einfach (homophon) melodiſche, polyphon melodiſche, ganze Reihen und Cyclen melodiſcher Tonſtücke vereinigende Muſik ſind die drei Grundformen aller Tonkunſt, zu denen alle weitern Gattungen von Compoſitionen nur als untergeordnete Arten ſich verhalten. In der homophonen Muſik dominirt das Prinzip der Melodie; in der polyphonen nimmt es das der Harmonie in ſelbſtändiger Weiſe in ſich auf, die Melodie wird hier Melodieenharmonie, harmoniſche Melodie; in der dritten Form handelt es ſich um concretere Entwicklung der Melodie und der melodiöſen Sätze, ſowie um Nebeneinanderſtellung melodiſcher und melodiöſer Sätze von verſchiedenem und doch innerlich zuſammengehörigem Charakter, und daher wird für dieſe dritte Form das rhythmiſche Prinzip beſonders wichtig; denn mannigfaltige Melodiegeſtaltungen ſind durch Figurirung bedingt, welche letztere vor allem durch weniger einfache und gleichförmige Rhythmiſirung zu Stande kommt, und ebenſo iſt charakteriſtiſcher und mannigfaltiger Rhythmus ein Hauptband, das Reihen und Cyclen von Tonſtücken theils gliedert, theils unter

ſich zuſammenhält; ja ſolche Reihen und Cyclen ſind weſentlich rhythmiſch (im höhern Sinn des Worts) ſich fortbewegende Ganze, ſie ſind concrete umfangreichere Realiſationen des „Bewegungsrhythmus," die „cycliſche" Muſik iſt weſentlich auch rhythmiſche, aus Melodie und Melodieenharmonie große „Rhythmen," große rhythmiſch gegliederte und bewegte Reihen auferbauende Muſik. Kurz, wie die ganze Muſik aus Tonfolge, Zuſammenklang und Tonbewegung, aus Melodie, Harmonie und Rhythmus beſteht, ſo ordnen ſich hienach ganz einfach auch ihre Hauptformen, die alles Einzelne unter ſich begreifen. — Daß auch melodieloſe Harmonie und ebenſo dominirender Rhythmus mit gänzlicher Unterordung des melodiſchen und harmoniſchen Elements möglich und anwendbar iſt, wurde ſchon früher bemerkt; aber eigene Muſikkunſtformen ergeben ſich hieraus nicht, da bloße Accordfolgen und bloße Tonſchläge nur vorübergehend in Anwendung kommen können. —

Die Melodie muß nicht nothwendig, aber ſie kann und ſoll Begleitung haben, wenn ſie wirklich ganz muſikaliſch ſein will; dieſes ſteht uns aus Früherem feſt; Begleitung wird ſchon nahe gelegt durch die Unterſchiede der Stimmen der Menſchen und Inſtrumente in Beziehung auf Höhe und Tiefe, und wir finden daher wenigſtens Anfänge zu ihr überall, wo muſikaliſches Gefühl rege iſt, wie z. B. namentlich in dem ſonſt ganz einfachen und kunſtloſen Volksgeſang. Die Begleitung iſt nun aber wiederum mannigfaltiger Formen fähig. Sie iſt zunächſt entweder uniſone Octavenbegleitung, die unter gewiſſen Verhältniſſen großartig einfach, ſelbſt erhaben wirken (S. 863), aber für ſich nicht genügen kann; oder iſt ſie eine die Melodie blos unterſtützende und verdeutlichende, möglichſt einfache, für ſich unſelbſtändige und nichts bedeutende Begleitung, die entweder in bloßen Zuſammenklängen oder in Accorden beſteht, alſo entweder ein- oder mehrſtimmig iſt. Indeſſen zeigt ſich doch ſchon hier unter gewiſſen Bedingungen ein Element der Selbſtändigkeit, nämlich zunächſt bei der unterſten Stimme. Sie kann der Melodie nicht willenlos in ſtets gleichem Abſtand folgen; der Führer der unterſten Stimme fühlt ſich vielmehr getrieben, zu den Zuſammenklängen oder Accorden der obern Stimmen (oder auch zu dieſer allein, aber eben dann unter der Vorausſetzung, daß Zwiſchenklänge eigentlich hinzuzudenken ſind oder mittönen ſollten) Grundtöne anzuſchlagen, welche den Hauptaccorden, durch die die Melodie ſich hindurch bewegt, eine ſelbſtändige Haltung und Betonung geben und zugleich den Fortgang vom einen zum andern natürlich vermitteln. Jeder Accord kann in verſchiedenen Stellungen ſeiner Töne zu einander genommen werden; einen dieſer Töne ſchlägt die Melodie an, nimmt ihn für ſich in Anſpruch; der Begleitung ſteht es zunächſt frei, die andern Töne nach Belieben zu ſtellen, aber dieſe Willkür iſt dadurch beſchränkt, daß das Gefühl einen ſelbſtändigen vollen

Klang der Harmonie und zugleich einen natürlichen in's Ohr fallenden Fortgang derſelben fordert. Dieſe Forderung hat zur Folge, daß diejenige Lage der Accordtöne, in welcher der Grundton des Accords zu unterſt liegt, ſtets wiederkehren, ja überhaupt vorherrſchen muß; denn der Accord tönt für's erſte am vollſten und ſelbſtändigſten, wenn ſein Grundton unten liegt, und er gibt ebendamit für's zweite auch ſich ſelbſt, hiemit aber zugleich auch den ihm zunächſt verwandten Accord oder den Accord, zu welchem die Tonfolge natürlicher Weiſe überzugehen hat, am deutlichſten zu erkennen. Beginnt z. B. oder ſchließt ein Tonſtück mit einem Ton des toniſchen Dreiklangs, ſo muß wenigſtens im letzten Falle die Tonica immer unten liegen, damit Vollſtändigkeit und Abſchluß da ſei; geht die Melodiebewegung (z. B. c, d) in den Dominantdreiklang oder Dominantſeptimenaccord, ſo iſt es auch hier das Natürlichſte, die Dominante hinab zu legen; geht ſie von der Septime (h) oder Secund zur Tonica zurück, ſo wird in der Begleitung dieſen beiden erſtern Intervallen wiederum am beſten die Dominante zum Grundton gegeben, da ſo der Fortgang vom Accord auf der Dominante (in welchem jene liegen) zum Dreiklang der Tonica am klarſten markirt wird, ſofern die Dominante zur Tonica hintreibt. Die unterſte Stimme hat mithin ſtets die Tendenz, ſich in den Hauptintervallen und um ſie herum, beſonders zwiſchen Tonica und Dominante, zu bewegen, und dieſe Bewegung, die ſog. baßgemäße Bewegung, gibt dieſer Stimme bereits einen ſelbſtändigen und zwar zu dem der Melodie contraſtirenden Charakter, es iſt der Charakter einerſeits einer gewiſſen einförmig hin und her ſchreitenden gravitätiſchen Gemeſſenheit, andrerſeits eines auf wenige Hauptrichtungen und kleinere Tonweiten beſchränkten, aber nur um ſo beſtimmteren und klareren Ganges, der durch ſeine kräftige und entſcheidende Accordintonation die Modulation des ganzen Stücks verdeutlicht, ſie zu dirigiren, in Ordnung zu halten, zu beherrſchen ſcheint. Während die oberſte Begleitungsſtimme am natürlichſten, obwohl keineswegs ausſchließlich, meiſt in der untern Terz oder Sext dem Gang der Melodie nachrückt, um denſelben hiedurch zu verdeutlichen und zu unterſtützen, und deßhalb die Mittelſtimmen mehr ausfüllender als ſelbſtändiger Natur ſind, tritt ſomit im Baß bereits ein Streben oder doch eine Anlage zu melodieähnlicher Selbſtändigkeit hervor, die ihm auch um ſo eher zukommt, da er der Melodie auch darin entſpricht, daß ſein Gang, weil er nach unten, wie der der Melodie nach oben zu, abſchließt, nach einer Seite hin frei, alſo weniger verdeckt und deßwegen diſtineter zu vernehmen iſt, als der der Mittelſtimmen. Dieſe Selbſtändigkeit des Baſſes zeigt ſich auch darin, daß er neben ſeiner gewöhnlichen Bewegung noch zwei ſpezifiſch charakteriſtiſche Bewegungsformen anzunehmen im Stande iſt; der Baß kann entweder dem Steigen und Sinken der Melodie, ſo weit es ſein Bewegungsgeſetz geſtattet, folgen, oder er kann ſteigen, wenn ſie fällt, fallen, wenn ſie

ſteigt, jenes die ſogen. gerade, dieſes die Gegenbewegung. Bei der geraden Bewegung leiſtet er allerdings auf ſeine Selbſtändigkeit gewiſſermaaßen Verzicht; ihr längerer Gebrauch würde einem Tonſtück die Haltung und Gemeſſenheit benehmen, weil das lediglich nach der Melodie ſich richtende Hinauf- und Herabſpringen der Unterſtimme den Eindruck des Unſteten, des Mangels an Baſis macht, und dieſe Bewegung kommt daher vorzugsweiſe nur vor in Tongängen, wo die ganze Tonmaſſe mit Entſchiedenheit hinauf- oder herabrückt, oder auch in kurzen Sätzen, z. B. in Horn- und Trompetenpartien, denen eben dieſer Charakter des leicht hingeworfenen, nicht auf beſondern Ausdruck, ſondern auf kräftige, raſche Intonation ausgehenden Tonwechſels gegeben werden ſoll. Um ſo ſelbſtändiger erſcheint dagegen der Baß bei der Gegenbewegung. Durch ſie entſteht die intereſſante Form, daß die Tonmaſſe aus einander und wieder zuſammenrückt, an Breite zunimmt oder abnimmt und ſo gleichſam das Schauſpiel eines ſich mächtig oder behaglich ausdehnenden und hinwiederum in enge Schranken oder zu intenſiverer Gedrungenheit zuſammenziehenden Ganzen gewährt; es entſteht ebenſo ein eigenthümliches Spiel der Stimmen, die ſich bald einander nähern, bald einander fliehen, gegen einander jetzt vortreten, jetzt zurückweichen, ein Spiel, welches ſchon an ſich durch ſeine wechſelvolle Lebendigkeit zur Schönheit eines Tonwerks beiträgt, und welches dann weiterhin bei beſtimmterer Ausbildung des melodiſchen Gangs der einzelnen Stimmen, z. B. in Chören, geradezu zum Ausdruck ſowohl contraſtirenden Entgegentretens als wiederum harmoniſchen Entgegenkommens und Zuſammenfließens verſchiedener Elemente und Kräfte gebraucht werden kann. Außer dem Baß können auch die übrigen Stimmen der Melodie gegenüber die gerade oder die Gegenbewegung einhalten oder ſie auch unter ſich vertheilen, ſo daß auch ſie charakteriſtiſche Selbſtändigkeit erhalten. Dieſe Selbſtändigkeit läßt ſich ſodann noch erweitern, indem ihnen ein mit der Melodie fortſchreitender, aber doch ſelbſt dem Melodiſchen ſich annähernder Gang oder eine von der Obermelodie abweichende Figurirung mit eigenem Rhythmus gegeben oder endlich geradezu eigene Melodieen, welche neben der Obermelodie hergehen, jedoch ihr untergeordnet bleiben, in ſie verlegt werden (wie dieß z. B. bei melodiöſer Inſtrumentalbegleitung einer Vocalmelodie der Fall iſt). Bei allen dieſen Formen relativer Selbſtändigkeit der begleitenden Stimmen bleibt jedoch die Muſik noch homophon, d. h. der Gang der ganzen Tonmaſſe liegt immer noch in der Hauptmelodie, ſie allein hat volle Selbſtändigkeit und hat für ſich allein vollen Sinn und klare Bedeutung, es iſt immer noch eine Stimme, die von andern blos umſpielt und begleitet wird.

§. 782.

Die relative Selbſtändigkeit der verſchiedenen Stimmen kann zunächſt dazu fortſchreiten, daß die einſeitige Unterordnung der einen unter die andere aufhört und die Einzelſtimmen in der Art mit einander *verknüpft* und *verflochten* werden, daß keine Stimme für ſich allein, ſondern nur ſie zuſammen eine fortſchreitende Tonfolge bilden.

Den directen Uebergang von der Homophonie zur Polyphonie bildet die Zuſammenſetzung der Tonfolge eines Stücks aus zwei oder mehreren Stimmen, deren keine für ſich allein den Fortgang des Ganzen vertritt, indem vielmehr jede nur mit einer oder mehreren andern Stimmen zuſammen Melodie iſt und zur melodiſchen Bewegung der ganzen Tonmaſſe ihren Beitrag gibt. Der nächſte Schritt dazu, der Homophonie eine concretere Geſtaltung der Stimmführung entgegenzuſetzen, iſt offenbar der, die abſolute Selbſtändigkeit einer einzelnen Stimme einfach aufzuheben und die Stimmen ſo untereinander zu verbinden, daß eben nur dieſe Verbindung von Stimmen, deren jede gleichſam blos ein Bruchtheil, einen kleinern Anſatz oder ein größeres Fragment von Melodie darſtellt, dem Ganzen melodiſchen Charakter verleiht. Die einfachere Form dieſer Verknüpfung der Stimmen iſt, wenn ſie nach einander, ſich gegenſeitig antwortend und ergänzend, auftreten, indem z. B. der zuerſt angeſchlagenen Baßſtimme eine (anders geformte, aber ihr entſprechende) Oberſtimme antwortet. Die Aufhebung der abſoluten Selbſtändigkeit der Einzelſtimme hat hier noch nicht den höchſten Grad erreicht, da jede, obwohl ſie für ſich kein fortlaufendes vollſtändiges melodiſches Ganzes iſt, doch ihren eigenen melodiſchen Gang hat. Eine verwickeltere concretere Geſtalt nimmt dagegen die Verbindung der Stimmen an, wenn ſie zur Verflechtung oder Verwebung wird. Hier (wie z. B. gleich nach dem Anfang der Ouvertüre zu Gluck's Iphigenie in Aulis) ertönen die verſchiedenen Stimmen zugleich, jede mit melodiſchem oder melodiöſem Gang, aber doch jede in weſentlicher Beziehung auf die andere, ſo daß der melodiſche Fortſchritt immer in beiden zugleich liegt; keine Stimme iſt vollſtändig, für ſich Sinn gebend ohne die Ergänzung durch die zugleich mittönende andere; beide zuſammen nehmen den Faden des melodiſchen Fortſchritts nicht blos abwechſelnd nach einander auf, ſondern führen ihn zu gleicher Zeit weiter; die eine Stimme ſetzt den Gang der andern nicht blos fort, ſondern greift in ihn ein, motivirt und bedingt ihn, ſo daß er ohne dieſe mittönende Stimme gar nicht verſtändlich iſt. Es findet hier nicht mehr eine Ergänzung in der Weiſe des Nacheinanders, ſondern des Ineinanders ſtatt, ein Verhältniß der Wechſelwirkung; die Stimmen ſind hier Glieder, die erſt zuſammen ein organiſches Ganzes ausmachen. Wegen dieſer engen Beziehung zu einander treten hier zugleich

auch concretere rhythmiſche Verhältniſſe ein; da der bewegtere charakteriſtiſch-melodiſche Gang an die Stimmen ſich abwechſelnd vertheilt, ſo ergibt ſich von ſelbſt, daß die eine Stimme, nachdem ſie denſelben an die andere abgegeben hat, eine zuwartende, aushaltende, mehr begleitende Stellung einnimmt, bis die Fortführung der Melodie wieder an ſie kommt u. ſ. f. Einer beſtimmteren methodiſchen Behandlung unterliegen dieſe zwei Arten der Stimmenverbindung der Natur der Sache nach nicht, da es ſich bei ihnen ganz nur um das Einfache handelt, einander ablöſende oder in einander eingreifende Stimmen zu erfinden; aber obwohl in Folge hievon dieſe Stimmführung weit weniger Gegenſtand der Muſikwiſſenſchaft iſt, als die künſtlichern polyphonen Formen, ſo ſind ſie deſſen ungeachtet von der größten Wichtigkeit in der Praxis, ſie ſtellen der Homophonie ein Entſprechen, ein Hinundhergehen, ein Ineinanderfließen, kurz eine lebendige Verkettung und Wechſelwirkung der Stimmen gegenüber, welche mit dem gewichtigern Eindruck des bereits Kunſtvollern die Klarheit des immer noch einfach Schönen anſprechend verbindet.

§. 783.

Die vollſtändig entwickelte Polyphonie realiſirt ſich zunächſt in zwei Hauptformen, Contrapunct und Nachahmung, die ſich dadurch unterſcheiden, daß die erſte Stimmen mit verſchiedenen Melodieen einander gegenüberſtellt, die zweite aber dieſelbe Melodie oder dieſelben melodiſchen Sätze an verſchiedene und zu verſchiedenen Zeiten eintretende Stimmen vertheilt.

Die bei der §. 782 betrachteten Form der Stimmverflechtung verloren gegangene Selbſtändigkeit der Einzelſtimmen wird hergeſtellt, wenn jede Stimme Melodie für ſich iſt und doch alle zuſammen ein Ganzes, eine harmoniſche Verknüpfung oder Verflechtung von Melodieen bilden. Auch hier ſind nämlich Verknüpfung und Verflechtung, nur von anderer Art, zu unterſcheiden. Melodieenverknüpfung iſt ein Nacheinander von Melodieen oder melodiſchen Sätzen, von der in §. 782 beſprochenen Verknüpfung melodiſcher Bruchtheile dadurch verſchieden, daß es hier größere ſelbſtändige melodiſche Sätze oder geradezu ganze Melodieen ſind, die mit einander vereinigt werden, einander antworten und einander ablöſen (wie häufig in Duetten, Terzetten u. ſ. w.); jeder Satz tönt für ſich, läßt hierauf den andern folgen, wiederholt ſich oder ſetzt ſich fort, nachdem der andere verklungen iſt u. ſ. w., ſo daß das Ganze wie eine Kette von Ringen erſcheint, die in ſchönem Wechſel ſich an einander reihen. Das Weſen der Polyphonie iſt hierin freilich beinahe ganz zurückgetreten, indem die verſchiedenen Stimmen nur an einzelnen Knotenpuncten, nämlich in den Takten, in welchen ſie einander ablöſen, vorübergehend gleichzeitig ertönen; ja ſelbſt dieſes Letztere

kann fehlen, und die ſtreng polyphone Form iſt daher hier, wo es ſich um größere melodiſche Sätze oder um ganze Melodieen handelt, nur die Verflechtung, welche die ſelbſtändigen Sätze nicht mit einander abwechſeln, ſondern zuſammentönen und ſie doch in ihrer Selbſtändigkeit ſich behaupten läßt. Paſſend iſt der für ſolche Verflechtungen mehrerer Melodieen gangbare Name Contrapunct; es ſtehen hier wirklich Reihen gegen Reihen, durch eigenthümlichen Gang und durch eigenthümlichen Rhythmus, der ſie aus einander hält, von einander geſchieden, jede ein Ganzes für ſich, aber doch jede vollkommen charakteriſtiſch und bedeutend nur in ihrer Verbindung mit der ihr gegenüberſtehenden. Wie überhaupt die Harmonie das maleriſche Element der Muſik vertritt, ſo insbeſondere dann, wenn ſie zum Contrapunct ſich fortbildet; es treten ſelbſtändige Geſtalten neben einander, aber in ſtrenger gegenſeitiger Bezogenheit, jede ergänzt und hinwiederum nach ihrer beſondern Eigenthümlichkeit in's Licht geſetzt durch die andere, beide an einander gebunden durch Gleichheit des Umfangs, der Tonart, des Takts, der Begleitung, wenn ſolche dabei iſt, des allgemeinen Inhalts und Charakters, und doch jede ſich entſchieden von der andern trennend in der ſpezifiſchen Richtung oder Bewegung und in der ſpezielleren rhythmiſchen Gliederung. Nur hat der Contrapunct der maleriſchen Zuſammengruppirung contraſtirender Figuren (und ebenſo den früher betrachteten Verknüpfungs- und Verflechtungsformen) gegenüber wiederum die Eigenthümlichkeit, daß die Selbſtändigkeit der beiden zuſammengeketteten Reihen bei ihm weit fühlbarer, mit entſchieden ſpannendem Eindruck hervortritt. Wir ſehen ſie nicht als ein einfach ſich ergänzendes Nebeneinander, ſondern wir haben beide zugleich, wir müſſen ſie zuſammenhören und wir hören daher um ſo mehr ihre ſchlechthinige Verſchiedenheit; wir werden, wenn wir beide verfolgen wollen, nach verſchiedenen Seiten hin diſtrahirt, es iſt, als ob die Muſik, deren Weſen einheitliche Tonverſchmelzung iſt, dieſe ihre Natur aufgeben und in's Gegentheil verkehren wollte; wir fühlen beim Eintreten einer in größerem Maaßſtab durchgeführten contrapunctiſchen Behandlung ſogleich, daß die gewöhnliche Muſik abgebrochen und uns die Aufgabe geſtellt wird, eine ganz andere Muſik zu vernehmen, in welcher das urſprüngliche muſikaliſche Verhältniß der Einheit und der Verſchiedenheit umgekehrt iſt und die Verſchiedenheit überwiegt über die Einheit, wir ſehen den Raum ſich erweitern zu einer Scene, auf der ſelbſtändige Geſtalten und Kräfte zuſammen und gegen einander agiren, die Lyrik wird zum lyriſchen Drama, die Subjectivität geht aus einander zu einer Mehrheit von Subjecten, die in Gegenſatz und Harmonie zumal ihre Gefühle darſtellen. In gewiſſer Beziehung iſt der Contrapunct freilich auch wiederum eine weſentliche Verwirklichung des Begriffs der Muſik; die bewegte Subjectivität, mit der ſie zu thun hat, kommt hier zu ihrem vollen Recht, ſie tritt auf als beſondere, neben andern

ſtehende Individualität, die einzelnen Stimmen ordnen ſich nicht mehr dem Ganzen unter, ſondern machen ſich in ihrem Fürſichſein geltend, und das andere Element des Weſens der Muſik, die Einheit und Harmonie, iſt doch als zuſammenhaltendes Band vorhanden, die Einzelſubjectivität bleibt innerhalb des Ganzen und wirkt zu dem von dieſem ausgehenden Totaleffect mit, wie die begleitenden Stimmen den Eindruck einer homophon melodiſchen Tonreihe verſtärken und vervollſtändigen. Allein die Umkehrung des urſprünglichen Verhältniſſes der beiden Elemente und die damit gegebene Spannung bleibt nicht minder und wird noch verſtärkt durch die ſubjective Schwierigkeit, den verſchiedenen Tonbewegungen genau zu folgen; es haftet der contrapunctiſchen Muſik der Uebelſtand an, daß der weniger im Unterſcheiden Geübte nur eine verworrene Einheit von Stimmen hört ohne Vielheit oder nur eine Verſchiedenheit ohne Einheit. Aus all dieſen Gründen geſtattet der Contrapunct nur eine beſchränkte Anwendung; er iſt da an ſeinem Platz, wo weder ein Aufgehen vieler Stimmen zur Einheit einer identiſchen Geſammtſtimmung noch ein einfaches Hervortreten einer ſubjectiven Einzelſtimmung, ſondern eben ein in der Mitte zwiſchen Beiden Liegendes beabſichtigt iſt, eine Wechſelwirkung ſelbſtändiger Stimmen, die entweder geradezu eine in allen ihren Gliedern lebendig bewegte Mehrheit von Perſonen darſtellen will oder den mehr allgemeinen Zweck hat, durch die Vervielfältigung der vortragenden Stimmen und durch die breitere, mannigfaltigere, kunſtreichere Ausführung den Ausdruck einer Empfindung mit einer ihrem Inhalte entſprechenden höhern Bedeutſamkeit auszuſtatten. Ohne dieſe Zwecke iſt der Contrapunct unmotivirt und ſinkt zu einer ebenſo leeren als pedantiſchen Form, zu unerquicklicher Künſtelei herab; aber innerhalb des ihm angewieſenen Gebiets iſt er, ſei es nun in kürzerer oder längerer Anwendung, unentbehrlich und von intenſivſter Wirkung, daher z. B. auch die in freierer Weiſe ſich bewegende Opernmuſik nicht nur, wo Enſembleſtücke von ſelbſt darauf führen, ſondern auch ohne dieſe beſtimmte Veranlaſſung wohl daran thut, hie und da der contrapunctiſchen Compoſition ſich zu bedienen, um durch ſie dem weichen Fluß der homophon melodiſchen Muſik an geeigneter Stelle ein ſtrengeres Element beizugeben. Die ſpeziellere Geſtaltung des Contrapuncts iſt ſehr mannigfaltig; es iſt nicht nur ein einfacher Contrapunct, ſondern auch ein Contrapunct mit Umkehrung der Stimmen (der gewöhnlich allein dieſen Namen führt) möglich; während beim erſten mehrere höhere und niederere Stimmen ſelbſtändig neben einander hergehen, ſchreitet die zweite Art dazu fort, zwei Stimmen zu erfinden, die ſich zugleich eignen, ihre Stelle im Tonſyſtem zu vertauſchen, indem die eine zuerſt als Ober-, dann in der Octave oder einem andern Intervall als Unterſtimme auftritt; daſſelbe thut der „dreifache" Contrapunct mit drei Stimmen u. ſ. f. Die muſikaliſche Erfindung iſt freilich hier ſehr beengt,

da jede Stimme ſo gedacht ſein muß, daß ſie mit den andern zuſammen in jeder Lage, oben oder unten, ein harmoniſchmelodiſches Ganzes bilden kann; aber es wird dadurch der weitere Vortheil erreicht, daß die Melodieen ihre Plätze wechſeln und dadurch theils neue Toncombinationen hervorbringen, theils in verſchiedenen Tonlagen (Baß, Tenor u. ſ. ſ.) zu ſtehen kommen; die Melodieen erſcheinen jetzt als verſchiedene Stimmen, und die Stimmen bekommen verſchiedene Melodieen vorzutragen; die Melodieen durchlaufen verſchiedene Tonhöhen und erſcheinen daher in mannigfaltiger Färbung und Schattirung; die Stimmen werden Träger verſchiedener Bewegungen, ſie erweitern ihren Umkreis und Inhalt, ſie ſingen oder ſpielen jede das Ganze ab; ſo iſt ſowohl das Ganze in mannigfaltigerer Weiſe dargeſtellt, als auch die Selbſtändigkeit der Einzelſtimmen vergrößert und doch Alles aus Einem Guß und in ſtrengſter Einheit unter ſich gehalten.

Die zuletzt hervorgehobene Seite des mehrfachen Contrapuncts, daß in ihm eine und dieſelbe Melodie in verſchiedenen Tonlagen erſcheint, führt über zu einer weitern Hauptform der polyphonen Muſik, zur Nachahmung. Eine Tonfolge kann zuerſt in einer Stimme auftreten, dann auch in andern, die eben hiedurch nachahmende Stimmen werden. Dieſe, zunächſt wiederum der „Verknüpfung" der Stimmen näher ſtehende Form iſt äußerſt mannigfaltig. Nachahmen laſſen ſich Figuren, Takte, ganze Perioden, Theile, Melodieen; die Nachahmung kann einfach oder mehrfach ſein, d. h. in einer oder mehrern Stimmen geſchehen; dieſe nachahmenden Stimmen können von der nachgeahmten und deßgleichen von einander ſelbſt in verſchiedenen Intervallen, Octav, Quint u. ſ. ſ. abſtehen; es ſteht frei, die obern oder untern Stimmen in beliebiger Folge vortragen und nachahmen zu laſſen; die Nachahmung ſelbſt geſchieht entweder blos in der Form der „Verknüpfung," d. h. ſo daß ein Satz von der zweiten Stimme erſt nachgeahmt wird, wenn die erſte mit ihm vollſtändig zu Ende iſt, oder zugleich in der Form der „Verflechtung" („enge Nachahmung"), d. h. ſo daß die zweite Stimme ſchon nachzuahmen beginnt, wenn die erſte nur erſt einen Theil des nachzuahmenden Satzes vorgetragen hat; dieſer nachahmenden Stimme kann eine dritte folgen, gleichfalls bevor der Satz von der erſten ganz beendigt iſt u. ſ. w. Ein weiterer Unterſchied iſt ſodann der, daß eine Tonreihe entweder ganz oder nur theilweiſe aus nachgeahmten und nachahmenden Sätzen beſteht. Das Erſtere kommt am einfachſten dadurch zu Stande, daß die erſte Stimme nach dem Vortrag des Satzes ſchweigt und ebenſo jede folgende, nachdem ſie ihn nachgeahmt; wegen der hiedurch entſtehenden Leerheit kann aber dieſe Form natürlich nur ſelten, namentlich in Uebergängen oder in Schlußſätzen gebraucht werden, in welchen die Tonbewegungen ſich naturgemäß vereinfachen, und auch da gewöhnlich doch ſo, daß die Nachahmungen wenigſtens nicht ohne begleitende Harmonie auftreten.

Eine andere Art und Weiſe iſt die, eine Zeit lang ſämmtliche Stimmen vortragen, nachahmen, wieder vortragen und wieder nachahmen zu laſſen, ſo daß in die ganze Tonreihe, eine zur Füllung dienende Nebenbegleitung etwa ausgenommen, nichts aufgenommen wird, als der fortwährend allerſeits nachgeahmte Satz, ſei es nun ganz unverändert, oder mit kleinen Abweichungen der Modulation, wie dieß z. B. in den durch ihre Nachahmungen ſo wohl bekannten Stellen der Don Juan-Ouvertüre der Fall iſt. Dieſe Art der Nachahmung, an einem ſelbſtändigen Tonſtück regelmäßig und vollſtändig durchgeführt, iſt der ſogen. Kanon. Eine Melodie wird hier von mehrern Stimmen, die nach einander eintreten und nachdem ſie eingetreten ſind ununterbrochen fortfahren, vorgetragen, und zwar von jeder gleich und von Anfang bis zu Ende, ſo daß die eine Stimme der andern immer um einen Theil des Tonſtücks voraus iſt. Die Zeit des Eintretens der verſchiedenen Stimmen kann verſchieden ſein. Es kann erfolgen, nachdem die vorangehende Stimme bereits eine ganze Periode oder wenigſtens einen ganzen Satz des Tonſtücks vorgetragen hat, ſo daß eine Stimme der andern eben um eine Periode, einen Satz voraus iſt und ſo im Verlauf des Ganzen die verſchiedenen Perioden oder Sätze allmälig unter einander zu ſtehen kommen. Dieſe Form, die man den periodiſchen Kanon nennen könnte, iſt die einfachſte, durchſichtigſte und eigentlich auch kanoniſchſte d. h. regelrechteſte, weil hier das Eintreten der Stimmen nicht willkürlich beſtimmt wird, ſondern an die der Melodie weſentliche Satz- oder Periodeneintheilung anknüpft und ſo zugleich dieſe ſelbſt hervorhebt; es kommt ferner bei dieſer Form das ſchöne Verhältniß heraus, daß die melodiſchen Bewegungen der Perioden oder Sätze ſich in das Verhältniß der Harmonie oder Ergänzung zu einander begeben, oder daß jede Periode die andere nicht nur fortſetzt, ſondern auch begleitet, und endlich iſt darin auch ein ſehr regelrechter Bewegungsrhythmus, indem die Tonbewegung nur allmälig und ſtufenweiſe ſich verſtärkt. Kunſtreicher und verwickelter wird der Kanon, wenn die Stimmen bälder eintreten, ſo daß ſie nur um wenige Takte oder Noten einander voraus ſind; die Stimmen treten hier weit weniger klar aus einander, ſo daß hiemit das Ganze den Eindruck eines ſtreng in ſich verketteten, mit jedem neuen Takte neue Verflechtungen eingehenden Tongewebes hervorbringt. Beachtenswerth iſt, daß mit Nachahmung und Kanon auch das contrapunctiſche Verhältniß wiederkehrt. Tonſtücke beider Art können allerdings auch ſo angelegt werden, daß die über einander zu ſtehen kommenden Sätze rhythmiſch conform ſind und ſo in ein einfacher harmoniſch begleitendes Verhältniß zu einander treten; aber es kommt mehr Lebendigkeit und Gedrungenheit in das Ganze, wenn dieſe Conformität vermieden wird und die verſchiedenen über einander kommenden Stimmen durch rhythmiſche Differenz entſchiedener den Charakter ſelbſtändiger und ſomit eigentlich contrapunctiſch einander gegenüberſtehender Tonreihen erhalten.

Die praktiſche Anwendbarkeit der Nachahmung überſteigt bei Weitem die des Contrapunets. Die Nachahmung iſt eine weit freiere, leichtere, den Componiſten viel weniger beengende und viel faßlichere Form als jener; ſie hat den Vortheil, daß ſie ſich in allen möglichen Formen, ſowohl in längerer kunſtmäßiger Durchführung als nur ganz vorübergehend wie ein ſchnell auftauchendes und wieder verſchwindendes Ornament anwenden läßt, während der Contrapunct nothwendig ganze Sätze und Perioden bedarf, um ſich gehörig entwickeln zu können. In äſthetiſcher Beziehung iſt ſie das gerade Gegenbild des Contrapunets; wie dieſer Mannigfaltigkeit darſtellt in Einheit, ſo die Nachahmung Einheit in der Mannigfaltigkeit, ſie dient vorherrſchend der Einheit, indem ſie verſchiedenen Stimmen ganz einen und denſelben Inhalt gibt, ſie verleiht damit dem Kunſtwerk Identität und Gleichartigkeit ſeiner Theile, engern Zuſammenhang, feſtere Haltung. Indeß wie der Contrapunct ſeine mannigfaltigen Stimmen zu ſtrenger Gebundenheit zuſammenhält und hiedurch auch wiederum die ſtrenge harmoniſche Einheit des Vielen, in der die Muſik ihr Weſen hat, recht coneret veranſchaulicht, ſo fördert die Nachahmung auch wiederum die Mannigfaltigkeit, ſie läßt denſelben Gedanken in verſchiedenen Lagen erſcheinen, die Stimmen einander antworten, und ſie gibt durch dieſe Vervielfältigung des einzelnen Gedankens dem Tonſtück lebhaften, anmuthigen Wechſel, der beſonders mittelſt Anwendung verſchiedener Inſtrumente ſehr erhöht werden kann. Was von der Nachahmung überhaupt gilt, findet auf den Kanon freilich nicht unmittelbare Anwendung. Der einfache periodiſche Kanon läßt die Identität der Stimmen, aus denen er beſteht, klar durchſcheinen; hiedurch entſteht bei öfterer Wiederholung leicht Monotonie, es tritt als ein Mangel hervor, daß die Stimmen, die doch einmal verſchiedene Stimmen ſind, doch immer nur dieſelbe Melodie abſingen, und dieſer Kanon iſt daher doch nur in ſeltenern Fällen, wo eben dieſe abſolute Gleichheit bezweckt wird, wie in Quartetten und ähnlichen Stücken, die eine mehrere Individuen nach einander ganz gleichförmig ergreifende Stimmung darſtellen ſollen (wie im erſten Akt des Fidelio), ganz an ſeinem Platze. Der Werth des kunſtreichern Kanon iſt im Obigen bereits hervorgehoben; aber es iſt doch auch hier beizufügen, daß er die Compoſition ſehr beengt, daß wegen ſeiner ſchweren Ueberſichtlichkeit der Eindruck bei ihm ſelten ſo groß ſein wird wie die Kunſt, die auf ihn verwendet werden muß, und daß er leicht in's Kunſtſtück ausarten kann, das blos den Werth geſchickter Erfindung und Verarbeitung eines paſſenden Thema's hat.

§. 784.

Ihre Vollendung findet die polyphone Muſik durch die Fuge. In ihr 1. **treten die Formen der Nachahmung und des Contrapuncts nicht in vorüber-**

gehender Anwendung, ſondern als Grundgeſetz der ganzen Geſtaltung eines größern Tonſtücks auf, und zwar ſo unter ſich verbunden, daß ſowohl das durch die Nachahmung vertretene Prinzip der Wiederholung melodiſcher Sätze durch mehrere Stimmen als das Prinzip contrapunctiſcher Selbſtändigkeit der Stimmen gegen einander zur Realiſirung gelangt. In Folge der vollſtändigen Durchführung und der durchgehenden Verknüpfung beider Prinzipien vereinigt die Fuge ſtrenge Einheit der Grundgedanken mit wechſelnder Mannigfaltigkeit und reicher Fülle der harmoniſchen Combinationen, ſowie mit lebendiger Bewegtheit der ſich über einander aufbauenden und einander ablöſenden Stimmen in einer Weiſe, welche Alles erſchöpft, was die polyphone Muſik zu leiſten vermag, welche aber auf der andern Seite doch die Einſeitigkeit dieſer muſikaliſchen Form, den Mangel an ungebundener Melodieentwicklung, deſto mehr hervortreten läßt, je mehr gerade in der Fuge das Prinzip der Mannigfaltigkeit und Selbſtändigkeit der Stimmführung bereits zu größerer Berechtigung gelangt iſt.

1. Sowohl nach dem Geſetz des Contrapuncts als nach dem der Nachahmung können eigene Tonſtücke gebildet werden. Aber beim Contrapunct ſind die einander correſpondirenden und ihre Stimmlagen austauſchenden Tonſätze gleich lange und gleichzeitig eintretende Reihen, die eben deswegen ſtets in demſelben Verhältniß zu einander bleiben und keine weitere Mannigfaltigkeit geſtatten, als daß alle Tonſätze nach einander die Plätze wechſeln, abwechſelnd über und unter einander zu ſtehen kommen; bei der Nachahmung treten zwar die Stimmen zu verſchiedenen Zeiten ein, aber ſie ſelbſt ſind ihrem Inhalte nach ſo gleich und ähnlich, daß das Ganze leicht monoton wird; kurz der Contrapunct hat Einförmigkeit der Bewegung, die Nachahmung Einförmigkeit der Gedanken, und es iſt daher ganz natürlich, daß die eine Form ſich zu ergänzen ſucht durch die andere; es iſt dieß namentlich dann natürlich, wenn ein größeres Tonganzes geſchaffen werden ſoll, indem gerade in einem ſolchen die Einförmigkeit nur um ſo auffälliger hervortreten würde. Dieſe Vereinigung beider Formen iſt die Fuge (das kunſtreiche „Satzgefüge"); die Fuge iſt eine ſtreng geregelte Nachahmung mit contrapunctiſcher Stimmenverflechtung. Sie bildet ſich zunächſt aus zwei Sätzen von verſchiedener metriſcher Conſtruction, die jedoch wie Theile einer Periode zuſammenhängen können; der erſte Satz wird von einer Stimme ergriffen, mit dem Beginn des zweiten tritt der erſte Satz in einer zweiten die erſteingetretene nachahmenden Stimme auf, während die erſte zu gleicher Zeit den zweiten Satz vorträgt; ſo kommen die zwei Sätze contrapunctiſch über einander, daher der zweite Satz Gegenſatz, der erſte dagegen Thema genannt wird, weil er der Hauptgedanke bleibt, welcher zuerſt für ſich auftritt und von den Einzelſtimmen immer zuerſt angeſchlagen wird, während der zweite Satz nicht für ſich, ſondern ſogleich in Verbindung mit dem erſten

und in Unterordnung unter ihn auftritt. Auch „Führer“ wird der Hauptſatz paſſend genannt, weniger paſſend „Geſährte,“ wenn er auf anderer Stufe der Scala als zuerſt uud etwa auch mit einigen Veränderungen wiederholt wird. Der Verlauf der Fuge beſteht darin, daß die Aufnahme des Thema's durch eine weitere Stimme ſich mehrmals wiederholt, bis es an allen (2, 3, 4, ſelten mehr) Stimmen herumgekommen iſt; jede Stimme gibt das Thema an die nächſtfolgende weiter und tritt, indem ſie dieſes thut, in die untergeordnete Stelle des „Gegenſatzes“ zurück, daher dieſer, indem er ſo allmälig in mehrern nach einander kommenden Stimmen fortgeführt wird, auch in harmoniſcher Beziehung allmälig vollſtimmiger, je nach Umſtänden in den einzelnen Stimmen mannigfach verändert und erweitert und jedenfalls zum Thema in verſchiedene contrapunctiſche Stellungen verſetzt wird, durch die erſt wahres Leben und reicher Wechſel in das Ganze kommt. Wenn das Thema mit ſo begleitendem Gegenſatz durch ſämmtliche Stimmen hindurch geführt iſt, ſo könnte die Fuge an ſich aufhören; ſie wird aber in der Regel weiter geführt, um die begonnene mannigfaltige Bewegung nicht zu ſchnell wieder abzubrechen. Es folgt daher auf dieſe erſte Durchführung ein ſelbſt wieder kunſtreich ausgeführter, mit Thema und Gegenſatz jedoch blos verwandter „Zwiſchenſatz,“ der zu einer neuen Durchführung überleitet, in welcher die Ordnung des Eintritts der Stimmen und damit die contrapunctiſchen Verhältniſſe unter ihnen andere ſind als das erſte Mal u. ſ. f. Wenn die Fuge dem Schluß ſich nähert, tritt paſſend die ſogen. Engführung ein, d. h. die Stimmen treten näher zuſammen, faſſen das Thema auf, und zwar in der Weiſe des ſtrengern Kanons nicht gleichzeitig, ſondern kurz nach einander eintretend, ſo daß eine eng verſchlungene Stimmführung entſteht, die von ſehr guter Wirkung iſt; denn dieſes nähere Zuſammentreten der Stimmen und ihre Vereinigung im Thema ſtellt ſowohl einen Einheits- und Beruhigungspunct dar, gegenüber den vielfachen und weiten Ausſchreitungen, welche ſie im Verlauf der Fuge unternommen haben, als zugleich einen Knotenpunct, an welchem die bis jetzt zerſtreuten und freier wirkenden Kräfte zuſammenrücken, auf einander eindringen, ſich in einander verwickeln, um erſt, nachdem ſo auch dieſe engſte, geſpannteſte Form der Stimmenverflechtung erſchöpft iſt, in und mit der Löſung der Spannung vom Schauplatz abzutreten. Auch ein Orgelpunct (S. 891), über welchem Nachahmungen des Thema's hörbar werden und dieſes ſo gleichſam in ſeinen letzten bewegten Schwingungen auszittert, bildet einen paſſenden Schluß des Ganzen, da die durch den Orgelpunct zum Stehen gebrachte Harmoniebaſis einen ebenſo kräftigen als beruhigenden Contraſt zu dem bisherigen Durcheinanderlaufen aller Stimmen darbietet und das allmälige Ausklingen des Hauptgedankens ohnedieß eine zum Abſchluß ganz beſonders geeignete Form iſt. Es kommt ganz auf den Umfang

und die Anlage der einzelnen Fuge an, ob ſie alle dieſe Formen in ſich aufnehmen, desgleichen in wie weit ſie während ihres Verlaufs freiere und ſtrengere Nachahmungen, künſtlichere contrapunctiſche Ausführungen der Haupt-, Gegen- und Zwiſchenſätze in größerer Zahl auf die Bahn bringen will; auch zwei (ſelten mehr) Thema's können zu Grund gelegt und dann wiederum in verſchiedenſter Weiſe an die Stimmen vertheilt werden. Oder wird das Thema ſelbſt verkehrt, oder metriſch verändert, „verkleinert" oder „vergrößert," d. h. die Zeitwerthe ſeiner Noten halbirt (gedrittelt) oder verdoppelt, ein Verfahren, durch das die Bewegung je nach Bedürfniß beſchleunigt oder verlangſamt wird. Das verkleinerte Thema kann ſodann auch neben der urſprünglichen Form oder neben der Vergrößerung hergehen, ſo daß hiemit eine neue Complexion verſchiedener und doch verwandter Stimmen entſteht. Kurz, wenn nur das Hauptgeſetz der Fuge, Durchführung der Themen durch alle Stimmen nebſt Gegenſatz, das Durchherrſchende bleibt, ſo kann ſie weiterhin alle ſonſtigen Formen polyphoner Muſik, ſowie mannigfaltige Modulationen, Verſtärkungen des Thema's und der andern Sätze durch Nebenharmonieen in ſich aufnehmen; denn in ihr iſt nicht Einfachheit, ſondern Vermannigfaltigung, Verflechtung, volle und vielgeſtaltige Bewegung der Hauptzweck, wiewohl natürlich in manchen Fällen auch eine einfachere Ausführung nothwendig und von guter Wirkung iſt.

2. Um ihres ebenſo reichen als bewegten Organismus willen iſt die Fuge die eigentliche Kunſtform für reich gegliederte und rhythmiſch erregtere Maſſenbewegung, ſie iſt ein ſprechendes Bild einer der Reihe nach alle einzelnen Glieder einer Maſſe ergreifenden, von den übrigen lebendig mitgefühlten und lebhaft begleiteten Empfindung; ſie verdichtet einerſeits durch die Verflechtung der zu einander hinzutretenden Stimmen das Tonganze zu maſſenhafter Breite und tiefer Intenſität, und ſie ſteigert andrerſeits durch das allmälige Ertönen der Hauptſätze aus allen Stimmlagen, ſowie durch die kunſtreichen Nebenausführungen die rhythmiſche Erregtheit in ſteigendem Maaße, bis dieſelbe endlich, nachdem die Spannung den höchſten Grad erreicht hat, ſich doch wiederum auch beruhigt und gleichſam erſchöpft in ſich zuſammenſinkt. Was ſchon vom Contrapunct geſagt wurde, daß mit ihm die Muſik ihre gewöhnliche, einfach harmoniſche Haltung aufgebe und ſich zu einer ihrem Weſen ſcheinbar widerſprechenden Selbſtändigkeit der Tonreihen ausbreite, dieß gilt noch weit mehr von der Fuge wegen ihrer weit reichern Anlage; ſie kann nicht unpaſſend einer Maſſe verglichen werden, die, nachdem ſie vorher in geſchloſſenem Zuge gleichförmig vorwärts geſchritten war, mit einem Male ſich erpandirt, ſich in Kolonnen und Reihen ſondert, welche nun ſelbſtändige und doch in weſentlicher Beziehung zu einander ſtehende Bewegungen ausführen, bis ſie endlich ſich einander wiederum nähern und wieder zu Einem Ganzen zuſammentreten. Nur bleibt auch bei der Fuge

alle dieſe contraſtirende Mannigfaltigkeit ſtreng gebunden an das Geſetz der Einheit der Hauptgedanken; es iſt in ihr doch nur Alles Wiederholung, verſchiedene Gegenüberſtellung derſelben Gedanken, und ſie eignet ſich daher doch blos zur Darſtellung ſolcher Empfindungen und Erregungen, die an ſich von der Art ſind, daß dieſe ſtete Wiederholung, dieſes ſtete Drehen und Wenden eines und deſſelben Inhalts, dieſes Sichhineinarbeiten in ihn in der Natur der Sache liegt, alſo zur Darſtellung von Empfindungen, die eine Maſſe beherrſchen, in denen ſich all ihr Fühlen concentrirt, von welchen ſie nicht hinweg, welche ſie vielmehr immer auf's Neue in ſtets geſteigerter und erhöhter Weiſe ausſprechen will, oder ohne dieſe ſpeziellere Beziehung auf beſtimmte Empfindungen zu ſolchen Tonwerken (z. B. Inſtrumentalſtücken), welche durch das beharrliche Feſthalten und ſtrenge Durcharbeiten einheitlicher Grundgedanken den Eindruck des Gewichtigen, des Verzichts auf freiere und leichtere Beweglichkeit, des Ernſten und Feierlichen hervorbringen wollen. Auch in der Fuge, wie im Contrapunct, ſind Einheit und Mannigfaltigkeit gegen einander geſpannt; die erſtere hält die letztere, welche die ihr gezogenen Schranken ſtets durchbrechen zu wollen ſcheint, mit eiſernen Armen ſtets davon zurück, ſie bändigt den ſelbſtändigen Flug der Stimmen, lenkt ihn immer wieder zurück in die alte, zu Anfang betretene Bahn; der „Führer" iſt überall hinten und vorn und führt ſtrengſte Aufſicht, er erhebt ſeine Stimme ſtets auf's Neue, um das mächtig wogende Ganze in Ordnung zu halten, und doch iſt die Selbſtändigkeit der einzelnen Glieder bereits ſo groß, daß ſie die mannigfaltigſten und verwickeltſten Schwenkungen und Wendungen ausführen, wie wenn ſie nirgends ſtille halten, ſondern den um ſie geſchloſſenen Zauberkreis bald hier bald dort ſprengen möchten. Die Fuge iſt ſo wohl die rechte Form für das ernſt von einer großen Empfindung bewegte Geſammtgefühl, aber ſie iſt viel zu eng für den ganzen weiten Umkreis menſchlicher Stimmungen und Erregungen; ſobald ſie munter oder gar luſtig wird, merkt man ihr an, daß es ihr mit ſich ſelbſt nicht ernſt, daß ſie da ein bloßes Phantaſieſpiel iſt; für das Heitere und Freudige hat ſie, da ſie ihre Sätze zum Behuf der Durchführbarkeit durch alle Stimmen und Stimmencombinationen möglichſt einfach einrichten muß, zu wenig melodiſchen Fluß, zu wenig Beweglichkeit und Ungebundenheit, ſowie andrerſeits auch viel zu wenig Natürlichkeit, Unbefangenheit und Formſchönheit. Im Gegentheil, es iſt in der Regel nichts abſtracter, unliebſamer, einförmiger, ja oft weniger beſagend, es iſt nichts mehr erſt durch die Ausführung intereſſant werdend als der Anfang einer Fuge mit der obligaten Einfachheit ſeines Thema's und der nicht minder obligaten, nur beweglichern und gegliedertern Unanſehnlichkeit ſeines Gegenſatzes; anſprechend, direct gefällig iſt die Fuge nie, ſie hat Ernſt, Gemeſſenheit, Strenge, aber keine Milde und Weichheit. Ja ſelbſt für das einfach

Ernſte und Gewichtige iſt ſie nicht die geeignete Form; dafür iſt ſie wiederum zu unruhig und bewegt; ſie iſt Erregtheit durch etwas Ernſtes, aber nicht der Ernſt ſelbſt; ſie hat vom direeten Idealiſmus, in deſſen Gebiet das einfach Ernſte (wie es z. B. im weniger kunſtreichern vollen Chorgeſange ſich darſtellt) gehört, nur das Element der ſtrengen Einheit und Geſetzmäßigkeit, in der Hauptſache aber gehört ſie dem indireeten Idealismus an, indem ihr äſthetiſcher Eindruck doch erſt aus der Totalität der in ihr vereinigten und nur in der Vereinigung wirkſamen Elemente entſpringt; es fehlt ihr wie die einfache Formſchönheit ſo die ruhige Erhabenheit, ſie hat architectoniſche Gemeſſenheit der Conſtruetion, aber nicht ruhige architectoniſche Haltung, ſie iſt lebendige Erregungs-, nicht an ſich haltende Stimmungsmuſik.

Dem Werth der Fuge, den ſie an ihrem Orte hat, ſoll durch dieſe Bemerkungen nicht das Geringſte entzogen werden; es gibt Vieles, was nur die Fuge ausſprechen und malen kann, und ſie wird nie veralten, ſo lange die Muſik nicht aufhören wird, mit ernſten Dingen und insbeſondere mit maſſenbewegenden Empfindungen ſich zu befaſſen. Aber wie dieſe nicht das Einzige ſind, wie es neben ihnen mit gleichem Rechte einerſeits auch einen erhaben ruhigen Ernſt und andrerſeits einen unabſehbaren Kreis frei ſich ergehender individueller Gefühle gibt, ſo iſt auch die Fuge nur eine der vielen Formen der Muſik, die nicht einſeitig gepflegt und geſchätzt werden darf, und wie jene „ernſten Erregungen“ pſychologiſch ſchon ganz auf dem Uebergange von der ernſten Stimmung zu einer eben ganz unruhig werden wollenden Beweglichkeit ſtehen, ſo iſt auch die Fuge dieſe Mitte zwiſchen gemeſſener Einheit und lebendiger Mannigfaltigkeit, die beide Elemente ſchon in Spannung gegen einander zeigt und daher bereits auf andere Kunſtformen hinausweiſt, in welchen dieſe Spannung durch Freilaſſung der Mannigfaltigkeit ſich wiederum löſen muß.

§. 785.

Wie bei Rhythmus und Harmonie, ſo tritt auch bei der polyphonen Muſik der Unterſchied einer ſtrengern und freiern Behandlung ein, durch welche letztere dieſe Muſikform aus den engen Grenzen ihrer Gattung heraustritt und auch für andere, freiere Muſikgattungen anwendbar wird.

Schon bei der Nachahmung wurde darauf hingewieſen, daß ſie der mannigfaltigſten Anwendungen und Formen fähig ſei; es iſt dieß der Fall, ſofern ſie theils nach Belieben vorübergehend an jeder paſſenden Stelle eines ſonſt ganz frei ſich bewegenden Tonſtücks gebraucht werden kann, theils auch ſie ſelbſt nicht nothwendig „ſtreng“ ſein muß, indem ſie ſich

vielmehr quantitative und qualitative Modificationen des nachzunahmenden Satzes, Verlängerungen und Verkürzungen, „Vergrößerungen und Verkleinerungen“, Aenderungen der Intervalle, auch Verkehrungen des Ganges einer Tonfigur erlauben kann. Aehnliches tritt ein beim Contrapunct. Die Muſik hat den beneidenswerthen Vorzug, innerhalb der Symmetrie des Ganzen, die ſtets gewahrt ſein muß, doch im Einzelnen irregulär ſein zu dürfen; ſo kann ſie auch im Contrapunct die Stimmen nicht nur umkehren (ihre Lage vertauſchen), ſondern auch ihre Richtung (hinab oder hinauf) verkehren, um hiedurch mehr Leben und Wechſel in's Ganze zu bringen. Der Kanon ſcheint am wenigſten Freiheit zu geſtatten, da ſein Weſen eben in der gleichförmigen Stimmenwiederholung beſteht; aber auch er kann, wenn er nur ſonſt den Gang der Stimmen genau einhält, ihn abwechſelnd auch verkehren; auch er kann in größern Tonſtücken vorübergehend vorkommen oder ſich in eine Tonbewegung von freierem Gange auflöſen, um nicht monoton zu werden (ſo im Fidelio). Große Freiheit der Behandlung geſtattet endlich die Fuge. Nicht nur können einzelne Partien einer vollſtändigen Fuge, wie Engführung und Orgelpunct, fehlen, ſondern es können auch die Zwiſchenſätze größern Raum einnehmen, oder einzelne Motive des Thema's oder Gegenſatzes herausgegriffen und ohne Mitgehen der andern Fugenſtimmen für ſich allein eine Zeit lang weiter ausgeführt, neue Motive und neue Melodieen an ſie angeknüpft, aus ihnen herausentwickelt, über ſie hergebaut werden. Durch dieſes letztere Verfahren entſteht die ſog. freie Fuge, die ganz als eigene Kunſtgattung, nicht etwa als Abart zu betrachten iſt. Sie macht mit Recht von der unendlich mannigfaltigen Entwicklungsfähigkeit aller muſikaliſchen Gedanken Gebrauch, und ſie hält deßungeachtet den Charakter der Fuge feſt, ſofern ſie die urſprünglichen Gedanken, auch wenn ſie neue aus oder über ihnen formirt, doch nicht fallen läßt, ſondern ſie den neu hinzugefügten mindeſtens als Unterlage und Begleitung zur Seite gibt. In ſolchen freiern Partien öffnet und erhellt ſich die Fuge gleichſam und emancipirt ſich von ſich ſelbſt; es tritt aus dem ſpannenden, innerlich unruhigen, immer etwas undurchſichtigen Ineinanderarbeiten ſelbſtändiger und doch unſelbſtändig an einander geketteter Stimmen ein klares, die Spannung löſendes Reſultat hervor, ein einfach geradausſchreitender, ungehemmt ſich vorwärts bewegender und dadurch bei aller etwaigen Belebtheit an ſich doch beruhigterer Gang einer einzelnen Stimme oder der ganzen Tonmaſſe; es iſt eine ähnliche Löſung einer Spannung, wie ſie beim Uebergang von einem Auflöſung verlangenden Accord zu einem einfach befriedigenden, eine ähnliche freie Erhebung, wie ſie beim Fortgehen von undurchſichtigern harmoniſchen Fortbewegungen zu einfach melodiſcher Tonfolge ſtatt hat. Verwandt mit der freien Fuge iſt in Bezug auf Wirkung die vorübergehende Anwendung einzelner fugirter,

ſowie contrapunctiſcher, nachahmender und kanoniſcher Sätze innerhalb eines ſonſt ganz in freiem homophonem Styl gehaltenen Tonganzen. Hier (z. B. im „Mittelſatze" eines Symphoniſatzes) iſt das Verhältniß dieſes, daß die freie, einfache Bewegung zu einer gebundenern, verwickeltern ſich verdichtet; die Stimmen, die bisher homophon waren, ſpannen ſich für einige Zeit gegen einander, um ein in ſich mannigfaltigeres, lebendigeres, gedrungeneres Tonbild hervorzubringen und damit die Geſammtbewegung zur höchſten Höhe der Erregtheit oder Energie hinanzuführen. Hier iſt umgekehrt die polyphone Verwicklung Reſultat der homophonen Einzelbewegung, das erſt dann wieder verlaſſen wird, nachdem auch dieſes verwickeltere Gegeneinanderarbeiten der Töne ſeinen Kreislauf durch verſchiedene Stimmen hindurch vollendet hat; es wird ein Knoten vorbereitet, in den polyphonen Sätzen wirklich geſchürzt und wieder entwirrt und hiemit der Rückgang zur Hauptbewegung, zur Homophonie gemacht, die nun um ſo mehr mit dem Eindruck des Leichten und Freien einhergeht, nachdem ſie die polyphoniſche Verwicklung ſich ſelbſt als ihren Gegenſatz gegenübergeſtellt, ſich in ſie wie in eine dunklere Region hinein verloren und ſich wieder aus ihr herausgefunden hat. Es iſt klar, daß ſolche polyphone Sätze ihre vollſte Berechtigung haben, daß ein ganz richtiges Gefühl auf ſie geführt hat, und daß ſie ſo wenig als die ſtrengen polyphonen Formen je veralten können, ſo wahr es immerhin bleibt, daß in frühern Jahrhunderten viel zu großer Werth auf dieſe gelegt worden iſt.

Eine beſondere Anwendung findet die Polyphonie endlich noch als Begleitung einfacher melodiſcher Sätze. Eine homophone Tonbewegung, eine Einzelſtimme kann mit contrapunctiſchen, nachahmenden, fugirten Sätzen umgeben werden; namentlich ward früher der Contrapunct zu derartiger Begleitung einer Hauptſtimme, des ſog. cantus firmus, gebraucht. Häufig iſt auch die eine von zwei contrapunctiſch zuſammengehenden Stimmen ſelbſt Hauptſtimme, ein Verfahren, bei welchem zwar die gleiche Selbſtändigkeit der Stimmen verloren geht, dagegen mehr Einheit in der ganzen Bewegung iſt, ſo daß natürlich auch dieſe Form des Contrapuncts, welche in freier Weiſe beſonders die Inſtrumentalmuſik anwenden kann, um ein Thema mit Nebenmelodieen zu umſpielen, nicht im Geringſten zu beanſtanden iſt.

§. 786.

1. **Die zweite Form des zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerks** (§. 781) entſteht dadurch, daß die Muſik über die Form des einfachen für ſich beſtehenden melodiſchen Tonſtücks hinausgeht und ſich ausbreitet zu einer Reihenfolge von melodiſchen oder melodiöſen Sätzen, die zuſammen ein Ganzes ausmachen. Innerhalb dieſer Gattung ſind aber gleich drei Unterarten

zu unterſcheiden. Die Reihenfolge iſt entweder α) ſelbſt wiederum eine einfachere, d. h. ein aus mehrern Sätzen beſtehendes, mehrtheiliges Tonſtück, deſſen Sätze blos Abſchnitte oder Theile Eines Ganzen ſind; oder iſt ſie β) eine zuſammengeſetztere, d. h. ein Tonſtück mit mehrern Sätzen, die ſelbſtändige, obwohl unter einander zuſammengehörige Ganze ſind; oder iſt ſie endlich γ) ein größeres Tonwerk, das ebenſo einfache als auch mehrtheilige und aus mehrern Sätzen beſtehende Tonſtücke in ſich aufnehmen und ein umfaſſenderes Ganzes aus ihnen bilden kann. Ein zweiter, mehr innerer Unterſchied dieſes 2. zuſammengeſetzten Kunſtwerks beruht darauf, daß es ſich bildet entweder auf dem Wege der Aneinanderreihung verſchiedener Tonſätze oder auf dem Wege thematiſcher Ausführung muſikaliſcher Grundgedanken.

1. „Einfaches Tonſtück" und „einfache Melodie" (§. 781) ſind nicht Daſſelbe, aber verwandt; eine Fuge oder eine ſonſtige größere melodiſche oder melodiöſe Compoſition, die blos aus einander entſprechenden Perioden und periodiſirten Theilen beſteht, iſt ein einfaches Tonſtück (eine ſelbſt wieder einfache Form des zuſammengeſetzten Kunſtwerks), mag ſie nun homophon oder polyphon ſein (die Terminologie iſt hier eben wegen Mangels an hinreichend verſchiedenen Bezeichnungen ſchwierig). Es iſt aber klar, daß ein und derſelbe Grundcharakter und Bewegungsrhythmus ſich durch eine Mehrheit von Tonſtücken hindurchziehen kann, deren Zahl keiner feſten Grenze unterliegt, ſondern nur an die Bedingung geknüpft iſt, daß nicht gar zu viele, um ihrer Menge und Mannigfaltigkeit willen unüberſehbare, zu keinem Totaleindruck zuſammengehende Tonſtücke an einander gereiht werden. Die im §. angegebenen Arten dieſer Form des zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerks bedürfen daher keiner nähern Deduction, ſie liegen in der Natur der Sache. Um für dieſelben einen gemeinſchaftlichen Namen zu haben, könnte man ſie einfach als die cycliſche Compoſitionsform bezeichnen. Streng genommen ſcheint dieſe Bezeichnung nur für die zuletzt aufgeführte Unterart (das „Tonwerk") anwendbar, aber ſie paßt auch auf die übrigen, da ſelbſt das kleinſte zuſammengeſetzte Tonſtück cycliſch, d. h. nicht blos ein Neben- oder Nacheinander von Sätzen, ſondern ein aus dieſem Nacheinander in ſich ſelbſt, in ſeinen Anfang ſich umbiegendes Ganzes, alſo ein Cyclus iſt, ſei es nun daß der Anfangsſatz geradezu (wie z. B. beim Menuett) nach den Mittelſätzen wiederholt oder wenigſtens der letzte Satz dem erſten mehr oder weniger conform gebildet iſt. Die aus ſelbſtändigen Sätzen (in dem Sinne, wie ein Symphonienadagio „Satz" genannt wird) beſtehenden Tonſtücke ſollte man eigentlich zum Unterſchied von den blos „mehrtheiligen" mehrſätzige nennen dürfen, da die Sprache kein anderes Wort dafür darbietet.

2. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß das cycliſche Kunſtwerk nicht in ähnlicher Weiſe feſte Hauptformen haben kann wie die polyphone Muſik.

Einerſeits herrſcht in ihm weit größere Freiheit, da es die Geſtalt der Aneinanderreihung von Sätzen oder ganzen Tonſtücken hat, die höchſt mannigfach ſein kann, wenn nur Ein Grundcharakter und Bewegungsrhythmus durch das Ganze geht; andrerſeits iſt es, je weiter es ſeinen Umfang ausdehnt, deſto nothwendiger an einen Text gebunden, der es zu einem Ganzen zuſammenhält, indem in einem Tonwerk ohne Text z. B. von der Größe eines Oratoriums oder gar einer Oper die Anſchaulichkeit, das klare Hervortreten einer beherrſchenden Grundidee ſowie des Zuſammenhangs der Theile verloren gehen würde, und zwar ſelbſt bei der größten, Beethoven noch überragenden Fähigkeit eines Componiſten, charaktervolle und eben hiedurch anſchauliche Tongemälde in umfaſſendem Maaßſtabe hervorzubringen. Hier, wo wir nur erſt im Allgemeinen ſtehen, kann daher nur von kleinern und größern „Tonſtücken", nicht aber von „Tonwerken" die Rede ſein. — Das Eintheilungsprinzip, nach welchem das Folgende im Speziellern ſich gliedert, iſt ein ähnliches wie dasjenige, auf welchem die Trennung von homophoner und polyphoner Muſik beruht. Das mehrtheilige und das aus mehrern Sätzen beſtehende Tonſtück entſteht nämlich entweder auf dem Wege der Vergrößerung und Vervielfältigung, der Combination und Annexation mehrerer Abſchnitte, oder auf dem der Evolution, der mannigfaltigen Ausführung eines und deſſelben Grundgedankens (entſprechend den polyphonen Themenausführungen).

§. 787.

α) Das dem einfachen muſikaliſchen Kunſtwerk noch ganz nahe ſtehende, aus ihm durch einfache Vergrößerung oder Anwendung umfaſſenderer Formen hervorgehende mehrtheilige Tonſtück iſt dasjenige, in welchem ſich an einen kurzen zweitheiligen Satz ein dritter anreiht. Die ſo entſtehenden drei Theile können einander gleichſtehen, indem der zweite und dritte zum erſten ſich einfach verhalten wie Fortſetzung und Abſchluß; oder kann, indem der erſte und zweite unter ſich enger zuſammengehören, der dritte, das ſog. Trio, das dann ſelbſt wiederum zweitheilig ſein darf, ihnen gegenüberſtehen als beſonderer Satz mit charakteriſtiſcher, den beiden andern Sätzen contraſtirend und ergänzend gegenübertretender Eigenthümlichkeit.

Mit der zweiten Form des zuſammengeſetzten Kunſtwerks beginnt eine auch nach den verdienſtvollen Vorarbeiten in Marx's Compoſitionslehre begrifflich ſchwer zu umfaſſende Freiheit und Mannigfaltigkeit der muſikaliſchen Formen. Die im §. gegebene Eintheilung des „mehrtheiligen" Tonſtücks hat jedoch ihre gute Begründung in dem Weſen der Sache, und es finden ſich daher auch beide Arten überall angewandt. Die erſte iſt mehr Satz-

reihe, die zweite mehr förmlicher Satzcyclus; die erſte iſt unbeſtimmterer Art und läßt daher auch eine weniger ſcharfe Sonderung der Theile ſowie eine Erweiterung zu noch größerer Zahl derſelben zu; die zweite hat mehr Abgeſchloſſenheit, Abrundung und beſtimmte Gliederung; die erſte iſt mannigfacher anzuwenden, z. B. in größern Geſangſtücken, durchcomponirten Liedern u. ſ. w. ſo gut als in Märſchen und dergleichen; die zweite fällt wenigſtens in ihrer ſtrengen, die Theile beſtimmt von einander ſondernden Form vorzugsweiſe der Inſtrumentalmuſik zu, da der contraſtirende Charakter, mit dem das Trio den übrigen Theilen gegenübertritt, für die weniger mannigfaltig bewegte Vocalmuſik ſich weniger eignet, ſie iſt aber auch von dieſer nicht ausgeſchloſſen, indem z. B. Geſangſtücke mit kürzerem, vom Uebrigen verſchieden geſtaltetem Mittelſatze (ſo das ſchöne Finale des erſten Akts von Idomeneo) ihr angehören. Das dreitheilige Tonſtück mit Trio iſt ſonach nicht etwa eine untergeordnete, beſchränkte, ſondern eine weſentliche Muſikgattung, der eine große Zahl der ſchönſten Compoſitionen entſpringt; ſie iſt dieſes durch das in ihr zur Anwendung kommende Geſetz des Contraſtes. Das Trio entſteht nämlich eben dadurch, daß beabſichtigt wird, irgendwie contraſtirende Tonbewegungen in einem Muſikſtück einander gegenüberzuſtellen, und zwar iſt es der auch für weitere Muſikformen ſehr wichtige Contraſt des ſtärker und weniger Erregten oder der erregtern und ruhigern Empfindung, der hier zu beſtimmter Verwirklichung gelangt. Auf die erregtere Empfindung folgt naturgemäß die ruhigere als das Reſultat, zu dem ſie hinführt, in dem ſie ausruht und ausklingt; auf die ruhigere ebenſo auch die erregtere als die geſteigerte Empfindung, zu der die ruhigere allmälig anſchwillt, in welche ſie plötzlich durch irgend etwas getrieben übergeht, um hernach zu ſich ſelber wieder zurückzukehren. Schon die einfache Melodie und ſchon die concretern Formen der polyphonen Muſik wenden dieſes Geſetz an; aber erſt hier wird es ſtreng durchgeführt, erſt hier wird es zum Grundprinzip der Geſtaltung des ganzen Tonſtücks gemacht. Natürlicher und darum auch gewöhnlicher iſt es, daß das Trio die ruhigere Empfindung übernimmt; die ſtärkere Erregtheit nimmt ſchon an ſich weitern Raum in Anſpruch, um ſich gehörig auszuſprechen und auszubreiten, und es kommt dazu der äußere Umſtand, daß es wie natürlich meiſt kleinere bewegtere Tonſtücke (Märſche, Tänze oder verwandte Stücke in Symphonien) ſind, welche dieſer Form ſich bedienen, ſo daß der ruhigern Empfindung nur ein geringerer Raum zugemeſſen werden kann. Das Trio iſt daher meiſt einfach melodiös, leicht, graciös, behaglich, humoriſtiſch, den figuren- und harmoniereichern, lebhafter rhythmiſch bewegten, kräftiger einherſtürmenden Hauptſätzen gegenüber; es erſcheint gern in dem klaren Dur, wenn die Hauptſätze in düſterem Moll auftreten (wie z. B. in dem unübertrefflichen Menuett von Mozart's Gmoll-Symphonie), es tritt wie heiteres

Spiel oder wie eine den ſonſt unaufhaltſamen Fortgang der Handlung unterbrechende Epiſode oder wie eine zur Ruhe einladende Pauſe, wie freundlicher Sonnenſtrahl zu den intenſiver, unruhiger vorwärtsdrängenden und darum auch undurchſichtigern Hauptſätzen hinzu oder zwiſchen ſie hinein, indem es das Gewöhnliche iſt, daß die Hauptſätze als der wichtigere und ſelbſtändigere Theil des Ganzen, nachdem ihnen im Trio ein ergänzendes, milderndes Gegenbild gegenübergeſtellt worden iſt, am Schluß wiederholt werden, um ſie damit eben als das, was ſie ſind, als die Hauptbeſtandtheile, auf welchen vorzugsweiſe das Gewicht des Ganzen ruht, erſcheinen zu laſſen. Auszuſchließen iſt aber auch die andere Art des Contraſtes nicht; das Trio kann auch als Mittelſtück auftreten, in welchem die Bewegung ſich zuſammennimmt, ſteigert und höher anſchwillt (wie in dem bemerkenswerthen zweiten Satz des Menuetttrio der großen Mozart'ſchen Cdur-Symphonie) oder doch wenigſtens ernſter, innerlicher, intenſiver, gedrungener wird (wie im Mittelſatze des Scherzo von Beethoven's Adur-Symphonie). Doch bleibt immer die erſtere Art die der Grundidee dieſer ganzen Muſikform entſprechendere; die Bewegtheit mitten in die Ruhe hereingeworfen hat etwas Unerwartetes, Befremdendes, während die Ruhe eine ihr vorausgehende Bewegung naturgemäß ablöst. — Aus dem Weſen des dreitheiligen Tonſtücks mit Trio folgt von ſelbſt, daß es wie die Einzelmelodie ebenſowohl ſelbſtändig wie als Theil eines größern Ganzen auftreten kann. Durch das Eine oder Andere wird jedoch an ſeinem eigenthümlichen Charakter contraſtirender Ergänzung nichts geändert, zu welcher hier das in §. 780 erwähnte Verhältniß der Gegenbildlichkeit zwiſchen erſtem und zweitem Theile fortgebildet iſt.

§. 788.

Den Uebergang von dem durch Anreihung und Combination entſtehenden Tonſtück zu dem auf thematiſcher Ausführung beruhenden bildet die Rondoform. Hier erweitert ſich der Hauptgedanke zu einem oder mehrern untergeordneten Nebengedanken, worauf der Hauptgedanke und ihm folgend die Nebengedanken, im Einzelnen verſchieden gewendet und erweitert, jedoch mit Feſthaltung der Grundtonart für den erſtern, ſich mehrmals wiederholen, bis das Ganze mit ihm oder einem ihn enthaltenden größern Schlußſatz zu Ende geht.

Das Rondo, ſchon durch ſeinen Namen ſich als Hauptart der cycliſchen Muſik charakteriſirend, ſchließt ſich ſehr nahe an den dreitheiligen Satz mit Trio an, ſofern auch bei dieſem die Haupttheile nach dem Trio ſich wiederholen. Es unterſcheidet ſich aber von ihm doch wiederum weſentlich dadurch, daß es nur Einen Hauptgedanken hat und dagegen mehrere Nebengedanken

geſtattet, ſodann dadurch, daß die Theile nicht abſchließend von einander geſondert ſind, ſondern continuirlich zuſammenhängen und endlich durch die mannigfaltigen Veränderungen namentlich der Nebengedanken, die hier nicht nur zuläßig, ſondern auch um Einförmigkeit zu vermeiden gefordert ſind, ſobald das Rondo ſich nicht auf einen ganz kleinen Umfang beſchränkt. Kurz, das Rondo iſt eine die Vielheit beſtimmter der Einheit des Gedankens unterordnende und andrerſeits doch eine freiere, weniger ſcharf gegliederte Form; es iſt der umgekehrte Refrain, es iſt ein Strophengedicht, das mit dem Hauptgedanken ſtets wieder beginnt, nachdem die Nebenſätze zu demſelben hinzugethan ſind; es gehört nach jener erſten Seite dem directen Idealiſmus an, unter den der dreitheilige Satz mit Trio durchaus fällt, nach der zweiten aber bereits dem indirecten Idealiſmus, der die Strenge der Form verläßt. Den Uebergang zu dem auf Evolution und thematiſcher Gedankenverarbeitung beruhenden Kunſtwerk bildet es dadurch, daß es nicht anreiht, ſondern „erweitert," nicht zwei oder drei melodiſche Sätze blos an einander fügt, ſondern die Nebengedanken in organiſcher Continuität aus dem Hauptgedanken ſich herausentfalten und im weitern Verlauf beide ſich zu einzelnen Erweiterungen und Veränderungen fortentwickeln läßt. Die muſikaliſche Berechtigung dieſer Form ergibt ſich daraus, daß ſie in eigenthümlicher Art Einheit mit Mannigfaltigkeit verbindet; die Einheit umſpielt ſich hier mit Mannigfaltigkeit, aus der ſie immer wieder, wenn auch mit dieſer oder jener Modification, emportaucht; es iſt die kreisförmige, in ſich ſelbſt zurückkehrende, einen Gedanken immer wieder fixirende (hiemit an die Fuge erinnernde) Bewegung, deren Rhythmus allerdings vorherrſchend nicht ein fortſchreitender, ſich ſteigernder, ſondern ein weſentlich an ſich haltender, regelmäßig zwiſchen Hebung und Nachlaß, zwiſchen Aufſteigen zum Haupt- und Herabſteigen zu den Nebengedanken hinundhergehender Rhythmus iſt, wiewohl auch hier (z. B. in der Arie der Donna Anna aus F dur) die Steigerung nicht ſchlechthin ausgeſchloſſen iſt. Das Rondo iſt ſo naturgemäß, wie die einfache Melodie; es iſt das ganz natürliche ſtete Zurückkommen der Empfindung oder Phantaſie zu einem ſie vorzugsweiſe beſchäftigenden Gefühlsinhalt, und es iſt daher die geeignete Form für Tonſtücke, in welchen die Innigkeit einer ſich immer wieder auf Einen Punct concentrirenden Empfindung veranſchaulicht, oder ein die muſikaliſche Phantaſie durch ſich ſelbſt anſprechender, charakteriſtiſcher, reizender Gedanke umſponnen von der Ornamentik beiherſpielender Nebengedanken wiederholt vorgetragen, oder endlich bewegtern Tonſätzen gegenüber (z. B. in Andantes von Sonaten u. ſ. w.) eine in der Beſchränkung auf Einen Hauptgedanken behaglich ausruhende Stimmung dargelegt werden ſoll. Von ſelbſt verſteht es ſich auch hier, daß das Rondo entweder ſelbſtändig oder als Theil eines größern Ganzen auftreten kann. In letzterem Falle eignet es

ſich beſonders auch zum Schlußſtück; ſowohl wegen ſeines gehaltenern, bei Einem Gedanken ſich beruhigenden, zwiſchen ihm und den Nebenſätzen ſich hinundherſchaukelnden Charakters als nach Seiten der Beharrlichkeit, mit der es einen Hauptſatz ſtets in den Vordergrund drängt, iſt es ganz dazu angethan, die Rolle des Schlußſtücks zu übernehmen, wenn in dieſem der Sturm der Bewegung des Ganzen zu Ende gehen und ſich entweder zur ſtillern Sammlung abklären oder ſich noch einmal kräftig zu energiſch wiederholender Ausſprache ſtarker und mächtiger Empfindungen zuſammenfaſſen ſoll. Umfang und ſpezielle Geſtaltung des Einzelnen können beim Rondo als freierer Muſikform ſehr mannigfaltig ſein. Namentlich iſt große Freiheit zuläßig bei der Behandlung des Nebenſatzes, welcher ebenſowohl blos die Form eines unſelbſtändigen, für ſich bedeutungslosern Tonganges als die eines dem Hauptgedanken an Gewicht nahezu an die Seite rückenden „Seitenſatzes“ erhält, je nachdem der Geſammtcharakter des Stückes es verlangt. Desgleichen kann Ein Nebenſatz genügen oder zu ihm ein zweiter hinzutreten; der Hauptgedanke kann das eine Mal mit dem erſten, das andere Mal mit dem zweiten oder auch jedesmal mit beiden zuſammen auftreten; die Nebenſätze können ſich erweitern, im Einzelnen ſich verändern, „Zwiſchenſätze“ zwiſchen ſich und den Hauptgedanken einſchieben, und namentlich der Schluß kann mit dem Hauptgedanken allein oder mit einer Combination aus ihm und den Nebengedanken gemacht werden.

So naturgemäß und künſtleriſch berechtigt die Rondoform iſt, ſo haften ihr doch zwei Einſeitigkeiten an, die noch zu weitern Formen forttreiben; es überwiegt in ihr die Einheit über die Mannigfaltigkeit, und die Mannigfaltigkeit, ſoweit ſie in den Nebengedanken auftritt, iſt dann doch wiederum zu frei, zu wenig unter ein beſtimmtes Geſetz geſtellt, zu ſehr der Phantaſie überlaſſen. Das Ueberwiegen der Einheit führt die Gefahr der Eintönigkeit und Einförmigkeit ſowohl des muſikaliſchen Inhalts als des Rhythmus mit ſich; die Freiheit in der Geſtaltung der Nebenſätze benimmt dem Ganzen den Charakter einer ſtreng gegliederten Kunſtform, ſie läßt es als ein Gedicht mit Epiſoden erſcheinen, in welchem dieſe letztern einen unverhältnißmäßigen Raum einnehmen, ſie gibt dem Rondo zwar den eigenthümlichen Reiz romantiſchpoetiſcher Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit, aber ſie ſchließt es aus den Werken ſtrengern und höhern Styles aus, daher es z. B. im Ganzen doch beſſer für die Concert- als für die Symphoniegattung ſich eignet und in bedeutſamern Tonſtücken ſehr oft nicht für ſich allein angewandt, ſondern zu andern Satzformen von ihm übergegangen wird. Kurz, die Mannigfaltigkeit kommt in ihm einerſeits zu kurz und macht ſich andrerſeits auch wiederum zu ſehr geltend auf Koſten der höhern Einheit des Gedankens. Dieſe Einſeitigkeit hebt ſich auf in zwei weitern Formen des cycliſchen Kunſtwerks, einmal in der Variation, und ſodann in den zu

thematiſcher Verarbeitung der Grundgedanken fortgehenden mehrtheiligen Tonſätzen, beides Formen, welche an die Stelle des Prinzips der Anreihung entſchieden das der Entwicklung ſetzen.

§. 789.

Die **Variation** iſt die erſte Hauptart der auf dem Prinzip der Entwicklung oder thematiſchen Ausführung beruhenden Form der cycliſchen Muſik. Sie ſteht einerſeits dem einfachen homophonen Kunſtwerk am nächſten, indem ſie nichts iſt als ein in gleicher Tonart mit mannigfachen Veränderungen ſich wiederholender melodiſcher Satz; ſie bildet andrerſeits den entſchiedenſten, an die polyphone Muſik erinnernden Gegenſatz zu aller blos durch Aneinanderreihung von Tonſätzen oder blos durch Erweiterung entſtehenden Muſik, indem in ihr der ganze muſikaliſche Inhalt durch Entwicklung des Thema's zu neuen Formen erzeugt und höchſtens am Anfang und Schluß ſelbſtändigere, obwohl mit dem Thema verwandte Sätze angefügt werden.

Die Variation wird zwar blos in der Inſtrumentalmuſik angewendet, weil ſie in vollſtändiger Durchführung ſich für die weniger mannigfaltige und formenreiche Vocalmuſik weniger eignet; aber ſie iſt doch eine Muſikform allgemeinern Charakters, da ſie ganz auf denſelben Prinzipien beruht, wie alle bisher betrachteten concreten Compoſitionsformen, und zudem iſt die figurirte Vocalmuſik (vgl. S. 924) im Grund bereits eine Variation, eine Species der letztern, die auch bei Inſtrumentalvariationen (einfacherer Art) häufig genug iſt. Das eigenthümliche Weſen der Muſik tritt eben in der Variation in ganz ſprechender Weiſe hervor; die Variation iſt möglich durch die Unbeſtimmtheit und Freiheit der muſikaliſchen Formen im Gegenſatze zu den plaſtiſchen und maleriſchen; ſie ruht darauf, daß ein und derſelbe Gedanke, wenn nur die Ton- und Taktfolge im Allgemeinen feſtgehalten wird, doch in verſchiedener Figurirung, Rhythmiſirung, Stimmenvertheilung, Stimmenverflechtung, Contrapunctirung, Fugirung erſcheinen kann. Die urſprüngliche Tonfolge ſcheint hinter allen dieſen Veränderungen durch, wie die Geſammtrichtung einer gewundenen Linie immer ſichtbar bleibt, auch wenn ſie an einzelnen Puncten im Kleinen vielfach gebrochen und geſchlängelt dargeſtellt wird; der Inhalt bleibt derſelbe, die Form ändert ſich. Zugleich jedoch iſt dieſe Aenderung der Form nicht ſchlechthin gleichgültig; mit der Aenderung der Form wechſelt natürlich und ſoll auch mehr oder weniger wechſeln der Bewegungsmodus, und damit die Stimmung, der Ausdruck, der Charakter der urſprünglichen Melodie, ſie ſoll ſich ſelbſt zu neuen und Neues enthaltenden Geſtaltungen fortentwickeln, und auch der ganze Cyclus von Variationen ſoll nicht blos ein Aggregat, eine Kette ſein, in der alle

Ringe gleich ſind, ſondern es ſoll ein Fortſchritt vom Einfachern zum Zuſammengeſetztern, vom Ruhigern zum Bewegtern, vom Ernſtern zum Leichtern und umgekehrt ſich darſtellen, es ſoll in ihm ein ſich allmälig hebender und endlich wiederum harmoniſch verklingender Bewegungsrhythmus zu Tage treten. Allerdings liegt es nahe, die Variation vorzugsweiſe als Spiel mit mannigfaltigen Formen zu behandeln, bei dem es um nichts zu thun iſt als eben um die Mannigfaltigkeit ſelbſt und den in ihr liegenden Reiz, und es kann auch dieſer Behandlungsweiſe ihre Berechtigung nicht abgeſprochen werden, da die Kunſt und namentlich die Inſtrumentalmuſik, welcher die Variation hauptſächlich zufällt, dieſes freie Phantaſieſpiel nicht nur nicht ausſchließt, ſondern es im Gegentheil poſtulirt als eine die Freiheit der künſtleriſchen Geſtaltung, die Freiheit, mit der der Gedanke das Gegebene beherrſcht und zu immer neuen Formen umwandelt, ganz beſonders zur Darſtellung bringende Gattung; aber ſelbſt hier darf Fortſchritt und Rhythmus der Bewegung nicht fehlen, wenn er auch nicht gerade auf ſignificante Weiſe hervortritt, und es iſt daher namentlich am Schluß eine Erweiterung des Variationencyclus zu freiern, das Thema ſelbſtändig fortbildenden, nicht mehr blos variirenden Sätzen, ein Hinausgehen über den engen Kreis des Thema's zu breitern, weitſchichtigern Tonſtücken, welche z. B. die Form längerer Adagio's oder des Tanzes oder Marſches haben können, von ſehr guter Wirkung. Entbehrlich iſt eine ſolche Erweiterung eigentlich nur dann, wenn ſchon in die Variationen ſelbſt ein höherer Gehalt und ein entſchiedener Fortſchritt in Bezug auf Kraft, Individualiſirung, Bedeutſamkeit, Tiefe gelegt, oder wenn die Variation nicht als ein weſentlich nichts Neues zu Tage förderndes Formenſpiel, ſondern als Fortentwicklung des Grundgedankens zu neuen charakteriſtiſchen Geſtaltungen ſeiner ſelbſt behandelt wird. Mittelſt erfindungsreicher Anwendung der Mittel der Harmonie, des Rhythmus, der Stimmführung kann dieſe Fortführung eines an ſich einfachen und leichten Thema's zu gehalt- und charaktervollern Geſtaltungen in ſehr wirkſamer, ja großartiger Weiſe bewerkſtelligt werden, wenn die Geiſtestiefe und der Ideenreichthum auf Seiten des Componiſten dazu in vollem Maaße vorhanden iſt; die Muſik kann auf dieſem Gebiete Triumphe höchſter Art feiern, indem hier der Künſtler, trotzdem daß er in jedem Takte an das Thema ſtreng gebunden bleibt, ihm doch ganz neue Wendungen zu entlocken, es in höhere Formen umzuwandeln, eine in ihm latente höhere Bedeutſamkeit aus ihm hervorzuzaubern weiß. Die Variation iſt ſo wirklich ein ganz geeignetes Feld für Bewährung des muſikaliſchen Genies nach der Seite des Gehaltes wie nach der der reinen Form; das Unbedeutendſte und Leichteſte, die ſpielende Unterhaltung durch mancherlei Wendungen, aber auch das Größte und Schwerſte, die ſchöpferiſche Entwicklung gehaltreicher und charakteriſtiſcher Tongebilde aus einfachen Grundelementen fällt der

Variation zu; ſie belebt, ſie verdichtet und vertieft das helle und klare Grundmotiv, ſie läßt aus ſeinen Keimen Organismen mannigfachſter Art und Stufenfolge hervorwachſen, deren jeder eine neue im urſprünglichen Thema enthaltene mögliche Form deſſelben zu lebendiger Anſchauung bringt, ſie offenbart die unendlich mannigfaltige Bildſamkeit des Muſikaliſchen, die Unerſchöpflichkeit der Mittel, welche der Muſik zu Gebote ſtehen, um ihre Gebilde reicher, voller, gewichtiger zu machen; die Muſik wird in ihr decorativ, aber ſie wird auch productiv, freiſtes und doch in feſten Schranken und Grenzen ſich bewegendes Spiel der rein künſtleriſchen, lediglich auf ſchöpferiſche Formenentwicklung bedachten, in ihr ungehemmt ſich bewegenden Phantaſie; ja es iſt in der That auch etwas tiefer Geiſtiges in der Variation, ſie ſtellt einerſeits mehr oder weniger erſchöpfend einen Cyclus partikulärer Geſtaltungen auf, deren ein Thema fähig iſt, ſie läßt ein und daſſelbe individuelle Gebilde eine ganze Reihe verſchiedener Entwicklungsweiſen und Entwicklungsſtufen durchlaufen, die es annehmen kann, ohne ſein urſprüngliches Weſen zu verlieren, ſie läßt andrerſeits die allgemein muſikaliſchen Bewegungstypen, Stimmungsarten, Compoſitionsformen nach einander an Einem Thema heraustreten, ſie erweitert hiemit das Individuelle zu einem univerſellen Bilde, ſie drängt ebenſo das Allgemeine in den Rahmen des Einzelbildes hinein, ſie iſt eine Erweiterung des einfachen Gedankens zu einer Gallerie von Bildern, welche ihn ſelbſt in immer neuen muſikaliſchen Formen und damit eine Reihe verſchiedener Formen der Muſik ſelbſt, ein Miniaturbild muſikaliſcher Formenmannigfaltigkeit überhaupt uns vor Augen ſtellt.

Die Variation hat dem über ſie Bemerkten zufolge ihre volle äſthetiſche Berechtigung, die nie veralten kann; ſie iſt zudem ſo naturgemäß, wie irgend ein künſtleriſches Spiel es iſt, ſie entſteht auch in ihren höhern Formen dadurch, daß das Einfache die ihrer Formenfülle bewußte Phantaſie reizt, es zu reichern Geſtaltungen zu entwickeln. Ihre Anwendung iſt allerdings eine beſchränkte; ſie kann namentlich nicht regelmäßig als Theil eines größern Tonſtücks erſcheinen, ſie kann eigentlich nicht Theil ſein, weil ſie an ſich ſchon Ganzes iſt, das in den mannigfachen Wendungen, welche es durchläuft, für ſich gehört und verfolgt ſein will; tritt ſie in einem größern Werk auf, ſo kann ſie ſich nicht gehörig ausbreiten, nicht alle Formen vorbringen, deren ſie fähig wäre, und thut ſie es doch, ſo iſt es gleich ein Zeichen, daß das ganze Tonſtück (z. B. eine Sonate) mehr der aggregatartigen Form, die ſelbſtändige Sätze an einander reiht, als der ſtreng einheitlichen Kunſtform angehören will. — Einſeitig iſt die Variation, ähnlich wie das Rondo, durch ihre Einförmigkeit. Sie hat zwar vor dem Rondo eine ſtrengere Gedankeneinheit voraus; aber dieß ſchlägt auch wieder zu ihrem Nachtheil aus, ſie enthält ſtets dieſelben Grundmotive und iſt dadurch

zugleich genöthigt ſtets wieder von vorne anzufangen, ein Ganzes von Variationen zerfällt in ſelbſtändige Stücke, die einander verwandt, aber jedes wieder ein Ganzes für ſich ſind. In dieſer Beziehung gehört die Variation ſelbſt wieder der aggregatartigen Muſikform an, ſie hat zu wenig Continuität, Fluß und ungehemmten Fortgang. Wie das Rondo zur Variation fortreibt, damit ſtrengere und zugleich reicher entwickelte Gedankeneinheit erzielt werde, ſo treibt die Variation zu einer noch höheren Kunſtform fort, welche Gedankeneinheit hat ohne Einförmigkeit, reiche Gedankenentwicklung ohne Zerſplitterung in ſelbſtändige variirende Stücke. Dieſe Form entſteht dadurch, daß die cycliſche Muſik wieder zurückkehrt zur Grundform aller Muſik, d. h. zu der in Perioden und (kleinere) Sätze ſich gliedernden Zweitheiligkeit, die aber das Erweiterungsprinzip des Rondo und das Entwicklungs- oder Verarbeitungsprinzip der Variation in ſich aufnimmt und auf dieſem Wege große, die beiden Elemente der Einheit und der Mannigfaltigkeit völlig befriedigend vereinigende Tonſätze hervorbringt.

§. 790.

Die zweite Hauptart der auf dem Prinzip thematiſcher Ausführung beruhenden cycliſchen Muſik iſt die Compoſitionsform, die man kurz als *die Form der freien muſikaliſchen Gedankenentwicklung* bezeichnen kann. Ein in ſich bereits mannigfaltig gegliederter Hauptgedanke führt unmittelbar oder durch Zwiſchenſätze zu einem zweiten, mit innerer Nothwendigkeit aus ihm hervorgehenden, in andrer Tonart auftretenden fort, mit deſſen vollſtändiger Durchführung, ſowie mit hinzukommenden Nebenſätzen oder kürzern Wiederholungen, variirenden Entwicklungen des erſten Hauptgedankens, zunächſt ein Abſchluß eintritt. Aus dem ſo gebildeten erſten Theil entwickelt ſich ein zweiter, welcher in der Regel den erſten durch modulatoriſch, harmoniſch und rhythmiſch noch reichere und belebtere Bearbeitung von Gedanken deſſelben weiter führt und ſodann allmälig wieder in den einfachern und ruhigern Gang des erſten Theils einlenkt, um mit ihm, wiewohl wiederum nicht ohne einzelne Erweiterungen, Veränderungen, Entwicklungen ſeiner Gedanken oder auch mit Fortführung derſelben zu eigenen Schlußſätzen, in der Grundtonart zu ſchließen. So entſteht ein Satz, in welchem Einheit ſich ſelbſt zur Mannigfaltigkeit organiſch erweitert und fortentwickelt, dieſe Mannigfaltigkeit aber ebenſo naturgemäß zur Einheit wiederum zurückgeht und ſo neben allem Wechſel die vollſtändigſte, fließendſte, einheitliche Abrundung des ganzen Tonbilds erzielt wird.

Die Grundform der Muſik, Zweitheiligkeit ſich gliedernd in Perioden und (kleinere) Sätze, war in den bis jetzt betrachteten Formen nicht das beherrſchende Prinzip der *ganzen* Anordnung des Tonſtücks; als ſolches

tritt ſie nun wieder hervor in der Kunſtform der freien Gedankenentwicklung (auch die Form der Evolution könnte man ſie nennen), welche jene Zweitheiligkeit in großartigerem Maaßſtab wieder anwendet, um innerhalb dieſes Rahmens eine die Prinzipien des Rondo's und der Variation, ſowie nach Umſtänden auch die der Polyphonie in ſich verſchmelzende höhere Compoſitionsgattung hervorzubringen. Es fallen unter dieſelbe ſowohl Geſangſtücke von größerem Umfange, Arien, die nach dem erſten Theile zu concreterer Verarbeitung der Hauptgedanken fortſchreiten, als beſonders Inſtrumentalſtücke, Sonaten- und Symphonieſätze, Ouvertüren u. ſ. w. Die Evolutionsform iſt geradezu die höchſte Form der Compoſition, ſie iſt die der Urform nächſte und darum klarſte und anſchaulichſte, beſtgegliederte, und ſie iſt zugleich die concreteſte, entwicklungsfähigſte, zur Aufnahme aller andern Formprinzipien in ſich geeignetſte Muſik. Sie iſt ihrem ganzen Plane nach durchaus einfach überſichtliche zweitheilige Melodie, nur daß ſie die Perioden der Theile zu größern Hauptſätzen erweitert, Neben- und Zwiſchenſätze zwiſchen dieſe einſchiebt und den zweiten Theil mit mannigfaltigen Umgeſtaltungen des erſten bereichert, die dem Ganzen mehr Bewegungsrhythmus verleihen als die Melodie für ſich es vermöchte; ſie iſt ebenſo, im Einzelnen betrachtet, erweiternd wie das Rondo, entwickelnd wie die Variation, combinirend wie die Polyphonie, indem ſie namentlich zum Behuf ihrer thematiſchen Ausführungen Stimmenverflechtung, Contrapunct, Nachahmung, Fugirung anwendet; ſie hat ferner vor allen dieſen Formen theils die Mannigfaltigkeit voraus, theils die Freiheit, ſie wiederholt nicht einſeitig wie das Rondo, ſtellt nicht wie dieſes blos Nebenſätze zum Hauptſatz hin, ſondern hat eine wirkliche Mehrheit ſelbſtändiger und doch innerlich zuſammengehöriger Sätze, ſie hat eine in wirkliche Mannigfaltigkeit auseinandergehende, nicht abſtracte Einheit, ſie gebraucht die Formen der Polyphonie ganz ungebunden, ſo lange und wie ſie will, ohne an ein abſtractes Formgeſetz ſich zu kehren und ſo das Formelle zur Hauptſache zu machen; endlich thut ſie „in der Regel," d. h. da wo ſie ſich ganz vollſtändig in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und namentlich in ihrem ſpezifiſchen Unterſchied von der Rondoform entwickelt, zu dem allen noch Eines hinzu, die Ausweitung und Ausarbeitung kleinerer Perioden, Sätze und Satzglieder (Motive) zu größern Sätzen, was auch wieder nur eine ſpezielle Art von Evolution, Herausentwicklung größerer Gedanken aus kleinern iſt. Das Genauere namentlich über dieſen letztern Punct muß jedoch der Lehre von den Muſikzweigen vorbehalten bleiben, weil dieſe Form ſo mannigfache, erſt in den einzelnen Zweigen beſonders der Inſtrumentalmuſik ſpezifiſch hervortretende Unterarten in ſich ſchließt, daß eine ſchon hier genauer als der §. auf das Einzelne eingehende Beſprechung dem ſpäter zu Sagenden unpaſſend vorgreifen würde.

Bei der der Muſik vor allen andern Künſten eigenen Freiheit der Bewegung iſt es nicht anders zu erwarten, als daß dieſe Form „der freien Gedankenentwicklung" auch vollends die im §. ihren Grundzügen nach aufgeſtellte Gliederung, ſo wenig beengend ſie an ſich iſt, aufgibt und ſich zu abſoluter Freiheit fortbewegt. Abgeſehen von den Fällen, in welchen auf dem Gebiete der Vocalmuſik, z. B. bei dem Recitativ und auch bei der Arie dieſe Freiheit durch den wiederzugebenden Inhalt veranlaßt, ebendamit aber durch dieſen auch wieder bedingt und in Schranken gehalten iſt, gehört hieher namentlich die freie „Phantaſie" der Inſtrumentalmuſik, ſowie Inſtrumentalwerke, welche ſich ihr mehr oder weniger annähern. Es ergibt ſich jedoch von ſelbſt, daß dieſelbe nur eine Nebenform ſein kann trotz des großartigen Gedanken- und Formenreichthums, den der Componiſt je nach ſeiner Individualität in ſie zu legen vermag; ſie iſt eben eine „individuelle" Form, welche der muſikaliſchen Stimmung und Laune, der muſikaliſchen Bildungs- und Geſtaltungsluſt freien Spielraum gewährt, aber neben den geſetzmäßig gegliederten Formen nur den Rang eines Neben- und Beiwerks, eines momentanen ungebundenen Spieles des muſikaliſchen Genius behaupten kann, von welchem er ſelbſt mit innerer Nothwendigkeit zu ſtrengern Gedankenformen hin- oder zurückgetrieben wird.

§. 791.

β) **Das aus mehrtheiligen Sätzen beſtehende größere Tonſtück** iſt diejenige Form, in welcher ſich (abgeſehen von umfaſſenderen Tonwerken) die cycliſche Muſik vollendet. Es entſteht dadurch, daß die Compoſition ſich ausbreitet zu einer kleinern oder größern Zahl ſelbſtändiger Sätze, die, nach Inhalt, Form, Bewegung, theilweiſe auch nach Tonarten verſchieden, doch zugleich durch gemeinſame Charaktereigenthümlichkeit verbunden ſind und ein innerhalb ſeiner ſelbſt fortſchreitendes, rhythmiſch ſich fortbewegendes Ganzes bilden.

Die Sätze werden abermals Theile; ſo entſteht „das Tonſtück mit mehrern Sätzen" (§. 786), im Großen daſſelbe was das dreitheilige Tonſtück (§. 787.) im Kleinen, und dieſes ſelbſt je nach Bedarf, z. B. als dreitheiliges melodiſches Zwiſchenſtück oder als Marſch, Tanz, Scherz, in ſich aufnehmend, wie andrerſeits auch polyphone Sätze, Variation, Rondo, beſonders aber die im vorhergehenden §. behandelte Form (weil ſie für freien Gedankenfortſchritt die geeignetſte iſt) innerhalb ſeiner als Theile auftreten können. Es wird hier gleich ein größeres Ganzes concipirt und auf eine Ausdehnung zu mehrern Sätzen berechnet, ſeien es nun 2 oder 3 oder darüber, obwohl für großartigere Orcheſtermuſik die Vierzahl an ſich die

paſſendſte iſt, weil ſie einen nicht zu beſchränkten und doch auch nicht zu weit ausgedehnten, zugleich durch die Symmetrie der Theilung des Ganzen in zwei Hälften befriedigenden Cyclus von Tonſätzen darſtellt. Der erſte Satz führt zum zweiten hinan oder kommt in ihm zur Ruhe, der erſte findet im zweiten ſein Gegenbild, ſeinen Gegenſatz oder ſein poſitives Reſultat, ſeinen Abſchluß, der zweite zieht wiederum in der einen oder in der andern Weiſe einen dritten nach ſich u. ſ. w., bis im Schlußſatz Alles kräftig austönt oder die Bewegung ruhig ſich abklärt; dieß iſt im Allgemeinen der Typus dieſer höchſten Form cycliſcher Muſik, die größern lyriſchen und dramatiſchen Vocalſtücken ſowie unter Inſtrumentalwerken namentlich Sonaten und Symphonieen zu Grunde liegt. Die Formfreiheit der Muſik iſt auch hier ſo groß, daß im Einzelnen die mannigfaltigſten Geſtaltungen in Bezug auf Zahl, Länge, Conſtruction und gegenſeitiges Verhältniß der Sätze möglich ſind. Doch laſſen ſich die weſentlichen Grundunterſchiede, die hier möglich ſind, wohl von einander ſondern. Das Tonſtück iſt entweder blos zweitheilig; die Bewegung iſt zuerſt ruhigere Stimmung oder Empfindung (ſ. S. 953) in langſamerem Tempo, auf welche dann erregtere Muſik folgt (wie in größern Arien ein Allegro auf ein Andante); oder iſt der Gang der umgekehrte, wiewohl dieſes der ſeltenere Fall iſt, weil bei langſamerem Tempo das Gefühl des Austönens, des zur vollen Ruhe Hintreibens der Bewegung weniger leicht entſteht; ruhige Stimmung braucht langſames Tempo, aber der Prozeß der Beruhigung, des erſt zur Ruhe Kommens erfordert in der Regel eine ſchnellere Bewegung, das langſamere Tempo hält uns an einem Gedanken gleichſam in contemplativer Ruhe feſt, das ſchnellere aber iſt geeignet uns fühlen zu laſſen, daß die Hauptſache bereits geſagt iſt und Alles zum Abſchluſſe drängt. Oder iſt das Tonſtück mehr als zweitheilig; dann iſt, obwohl auch hier von (längern) Adagio's oder Andantes zu Allegro's und Preſto's aufgeſtiegen werden kann, der Gang naturgemäß in der Regel ein weniger einfacher: zuerſt „erregtere," uns gleich oder nach kurzer langſamer Einleitung in den lebendigen und lebendigergreifenden Strom der Tonbewegung hineinverſetzende, dann ruhigere „Stimmungs- oder Empfindungsmuſik," bei der das Gemüth ſich wieder ſammelt und nun auch zartere, innigere, gerührtere Gefühle zum Worte kommen können, hierauf Neuanheben der Erregung, neuer Aufſchwung des lange genug im Schmelz der Empfindung, in der Stille der Contemplation, im Ernſt der Trauer und dergleichen zurückgehaltenen Geiſtes zu belebterem, muntererm, kräftigerm Einhergehen in einem oder in zwei Sätzen, womit das Ganze naturgemäß ſich abſchließt, indem es ſo die Momente der Erhebung und Erregung, der Rückkehr aus ihr zur ſinnigen Ruhe des ſich wieder ſammelnden Selbſtbewußtſeins, der neuen Aufraffung, des endlichen raſchen Zumſchluſſebringens der ganzen Empfindungsbewegung, kurz den

ganzen Prozeß, in dem alles Gefühls- und Geistesleben sich bewegt, vollständig durchlaufen hat. Dieß der eine Grundunterschied. Der andere betrifft das innere Verhältniß der Sätze zu einander. Dieses Verhältniß ist äußerlicher oder innerlicher, es ist nämlich entweder das des Wechsels oder das des Contrastes oder das eines qualitativen, intensiven Bewegungsrhythmus. Irgend ein Bewegungsrhythmus ist (S. 934) natürlich bei dieser Kunstform immer, weil sie zwischen Erregungs- und Stimmungsmusik hinundhergeht; aber er kann ein äußerlicher, formeller, dem Tonstück selbst nicht immanenter sein, wenn die erregtern und die ruhigern Sätze blos entfernter unter sich verwandt, zu selbständig gegen einander, blos nach dem Gesetz und zum Behuf rhythmischer Mannigfaltigkeit oder rhythmischen Contrasts neben einander gestellt sind; hier gefallen mehr die einzelnen Sätze für sich und zugleich ihr Wechsel und Gegensatz, aber ein tieferer Zusammenhang und Fortgang ist nicht vorhanden. Dieser ist erst dann da, wenn der Bewegungsrhythmus innerlich, intensiv ist, wenn die Sätze in dem Verhältniß zu einander stehen, daß der eine zum andern hintreibt, daß die scharf ausgesprochene Unruhe, Spannung, Bewegtheit, Gedrücktheit des einen ihre ebenso entschieden hervortretende Beruhigung, Lösung, Befreiung im andern findet, kurz, wenn der Fortgang etwas vom Dramatischen, von Verwicklung an sich hat. Schon das Verhältniß des Contrasts ist tiefer als das des bloßen Wechsels, indem es ein Bild des durch das ganze Leben hindurchgehenden Gegensatzes von Lust und Unlust, Bewegung und Ruhe, Erregung und Sammlung, Affect oder That und Selbstbesinnung, Herausgehen aus sich und Rückkehr zu sich darstellt; aber noch tiefer ist das des dramatischen Fortgangs, bei welchem die beiderseitigen Elemente in eine innere Beziehung zu einander treten, indem das Gemüth wirklich als durch diese Stadien der Erhebung, der Niederdrückung, der abermaligen Erhebung u. s. s. hindurchgehend, sich hindurchkämpfend dargestellt wird. Einen ihrer Form wirklich vollständig adäquaten, Alles was sie leisten kann wirklich leistenden Inhalt, sowie vollkommene innere Einheit der Sätze unter einander bekommt diese Gattung von Tonstücken nur durch diesen dramatischen Bewegungsrhythmus, der nicht blos Wechsel und Contrast, sondern auch Fortgang und Prozeß ist und hiemit alle Beziehungen zusammenfaßt, die bei einer längern Tonbewegung möglich sind. Natürlich sollen nicht alle Werke dieser Gattung eine solche dramatische Bewegtheit haben; das epische, aggregirende Prinzip hat auch seine Berechtigung; aber die höchste Stufe ist die dramatische Construction deßungeachtet, weil hier das formelle Nebeneinander durch das Band innerlicher Einheit überwunden, und weil erst in ihr neben reicher Entwicklung des melodischen und harmonischen Elements auch das rhythmische zu seiner vollen Entfaltung gekommen ist, welches doch für diese ganze Musikgattung das unterscheidende ist.

Die möglichen Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks ſind, abgeſehen vom „umfaſſendern Tonwerk", das uns in ſeiner ſpeziellern Beſtimmtheit erſt mit der Gliederung der Muſik in ihre großen zwei Hauptzweige entſteht, erſchöpft, da andere nicht mehr denkbar ſind; wir wenden uns daher zur Lehre vom Styl, die zugleich den Uebergang zu der von den Zweigen bildet.

§. 792.

Der Reichthum an ausdrucksvollen und charakteriſtiſchen, an ſtreng geſetzmäßigen, wie an leichten, gefälligen und wirkungsreichen Formen, welcher der Muſik zu Gebote ſteht, und die ſcheinbar unumſchränkte Freiheit, mit welcher in ihr der Künſtler durch keine typiſchen Naturvorbilder gebunden, ſein Material in mannigfaltigſter Weiſe handzuhaben vermag, führt die muſikaliſche Compoſition beſonders leicht zu Einſeitigkeiten und Willkührlichkeiten, die das natürliche Gefühl als ſolche erkennt und denen auch die wiſſenſchaftliche Betrachtung entgegenzutreten hat durch Aufſtellung der Geſetze des muſikaliſchen Styls. Der eine Fehler, welcher nahe liegt, iſt geſuchtes falſches Streben nach Ausdruck, nach Beſtimmtheit, nach naturaliſtiſcher Objectivität und überconcreter Individualiſirung (einſeitig indirecter Idealiſmus), verbunden mit Mißachtung der Geſetze der Klarheit, Gefälligkeit und Rundung, der Ebenmäßigkeit und Idealität, kurz Ueberwiegen des Moments des Inhalts über das der Form. Der andere dagegen iſt einſeitiger Formalismus, Formencultus (directer Idealiſmus), Formeffect, ſowie abſtracte, farb- und inhaltloſe Tonbewegung. Dieſen Einſeitigkeiten gegenüber verlangt das Weſen der Muſik, hierin zur Poeſie ſich ähnlich verhaltend wie Architectur und Plaſtik zur Malerei, ein Gleichgewicht der beiden Elemente, von welchem möglichſt wenig und eher zu Gunſten des formalen als des objectiv materialen Elements abzuweichen iſt.

An die Betrachtung der muſikaliſchen Kunſtformen reihen wir die Lehre vom Styl an, die ſowohl ihrer (im gegenwärtigen §. beſprochenen) negativen als ihrer poſitiven Seite nach dieſen ganzen Kreis der verſchiedenen Geſtaltungen des Tonmaterials vorausſetzt. Die im §. aufgeſtellten Sätze ſind jetzt ziemlich allgemein anerkannt; es bedurfte aber Zeit genug, bis ſie durchzudringen vermochten, und es fehlt auch gegenwärtig nicht an Richtungen von ganz entgegengeſetzter Art. Das ganze Material der Muſik iſt weſentlich ein ſchwebendes, welchem die körperliche Maſſenhaftigkeit, die geometriſche Formbeſtimmtheit, die ſinnliche Objectivität, die verſtändige, expreſſive Deutlichkeit des Materials der andern Künſte ſchlechthin abgeht. Dieſen Charakter des Schwebenden, das nicht bauen, bilden, zeichnen, malen, ſchildern kann, ſondern von allem Dieſem nur eine Analogie zuläßt,

darf die Muſik nicht verleugnen wollen, d. h. ſie darf, obwohl ſie nichts als Gefühlsausdruck iſt, deßungeachtet nicht nach einer Beſtimmtheit des Einzelausdrucks, noch weniger nach einer Objectivität und Individualität ſtreben, die nicht in ihrem Weſen liegt. Sie kann Maſſen aufthürmen, um mit der Architectur im quantitativ Erhabenen zu wetteifern, aber ſie verliert damit ihre eigenthümliche melodiſche Beweglichkeit, die nichts Starres und Abſtractes duldet, ſie iſt innerlichſt architectoniſch in ihrer Gliederung, aber ſie darf nicht, was blos innerliches Geſetz iſt, materiell herauskehren, nicht die Anſchauung architectoniſcher Objecte erregen wollen, gerade wie die Architectur maleriſch ſein, aber nicht ſelbſt malen, plaſtiſch bilden kann und darf; ſie kann Bewegungen von Körpern, Blitze und Donnerſchläge, Kanonaden, Windesbrauſen, Platzregen, Pferdegetrappel, Karavanenzüge, öden Wüſtenſandes Wehen, Gebrumm und Gebrüll und Gezwitſcher, Geſchrei und Geflüſter, Gezänk und Schlägerei, Geächze Verwundeter, Schnurren von Spinnrädern, Sprudeln von Quellen, Rauſchen der Waſſerfälle, ja am Ende ſelbſt Sieden und Braten direct nachahmen, aber ſie gibt damit nur ſich ſelbſt auf, ſie tritt aus dem Gebiet der Kunſt heraus in das der gemeinen Wirklichkeit, aus dem Gebiet des Tones und der melodiſchen harmoniſchen und rhythmiſchen Tonverhältniſſe heraus in das ſinnliche Gebiet des Geräuſches, Schalles, Knalles und Gezirpes, und ſie erweckt zudem mit allen ſolchen Verſuchen, weil ſie doch immer halb und unklar bleiben, blos das unbehagliche Gefühl des Unzureichenden ihrer Mittel. Auch Innerliches, Geiſtiges, Individuelles kann ſie direct wiederzugeben verſuchen; ſie kann den ſtolzen Schritt des Uebermüthigen, den Unmuth des Uebellaunigen, den Leichtſinn des Verſchwenders, die Unbehülflichkeit des Schwerfälligen, das eckige Weſen des Herben und Schroffen, den ſtechenden Schmerz der Eiferſucht, die romantiſche Stimmung einer Landſchaft unmittelbar naturaliſtiſch ausdrücken oder abbilden wollen durch melodiſche, rhythmiſche, harmoniſche Künſte, ſie kann namentlich fehlgehen in Schilderungen des Häßlichen und des Komiſchen durch unkünſtleriſche, aller Formſchönheit ſpottende Mißtöne, Contraſte, Ueberraſchungen, plumpes Poltern, zu große Häufung übermäßiger Intervalle u. ſ. w. Aber alles Dieſes, jede förmliche Zeichnung, jede ganz direct nachbildende Malerei und Schilderung gehört nicht in ihr Gebiet, außer etwa da, wo durch ſolche Dinge von Seiten des Componiſten mit ſelbſtbewußtem Humor eine recht burleske Komik, eine recht treffende Ironie, eine ſcherzhaft idylliſche Heiterkeit beabſichtigt wird, und auch da nur vorübergehend, da der Humor die Kunſtgeſetze nur vorübergehend bei Seite zu ſtellen berechtigt iſt, wenn die Sache nicht ernſt, das Spiel mit dem Geſetz nicht grober Verſtoß gegen daſſelbe werden ſoll. Nicht die Dinge ſelbſt, ſondern ihren Eindruck auf die Empfindung hat die Muſik darzuſtellen, einen Eindruck, der immer weniger concret, weniger

objectiv iſt als der Gegenſtand, der ihn hervorruft. Ja auch die Empfindung ſelbſt darf ſie nicht zu ſtark, nicht zu ſcharf, nicht zu detaillirt heraustreten laſſen, wenn ſie nicht ſchwer und dumpf oder weich und ſüßlich oder peinlich ſchneidend oder regel- und einheitslos werden ſoll; gerade dieſes Sinnlichnaturaliſtiſche (vgl. S. 872) hat die Kunſt der Empfindung abzuſtreifen, ſie hat den Beruf die Empfindung immer zugleich zu idealiſiren (vgl. S. 903), ſie ſowohl in beweglichere, leichtere, gefällige, als in kräftiger ſtyliſirte und wohlgegliederte Formen zu erheben; ſie ſtellt zwar einer Kunſt wie die Architectuk gegenüber „den Ausdruck über die Form“ (S. 928), d. h. über beſtimmte, numeriſch exacte Form, aber nicht über die Form überhaupt, ſie iſt deſto mehr an die Geſetze der Idealität, des Maaßes, der Unterordnung des Details unter das Ganze gebunden, je weniger ſie der Hinſtellung einer feſten, anſchaulichen Einzelgeſtalt fähig iſt. Die Frage, ob und wieweit die Muſik malen dürfe, iſt jedoch hiemit noch nicht abgemacht; die Muſik muß doch auch in gewiſſem Sinne objectiv darſtellen, da ſonſt aller Charakter, aller beſtimmtere Stimmungsgehalt, alle dramatiſche Belebung verloren ginge, und wenn wir ſagen, nicht die Dinge, ſondern ihren Eindruck ſolle ſie ſchildern, ſo iſt ja im Eindruck, in der vom Ding erregten Empfindung das Ding ſelbſt als Urſache, als Anlaß, als das was eben dieſer Empfindung ihren beſtimmten Inhalt, ihren Charakter, ihre Farbe (Schrecken, Grauen u. ſ. w.) gibt, auch mitgeſetzt, folglich darf nicht nur, ſondern muß gemalt werden, wie z. B. Haydn zu Anfang der Schöpfung das Chaos, das Aufflammen des Lichtes zu malen nicht unterlaſſen konnte, wenn er ſeinen Gegenſtand vollkommen muſikaliſch wiedergeben wollte. Allein gerade in dieſem Einwand liegt auch die Löſung der Frage; der Wiederhall des Dinges in der Empfindung iſt doch nicht mehr das ganze und reine Ding ſelbſt, die Empfindung wird zwar beſtimmt und ſo oder ſo gefärbt durch das Ding, aber ſie hat von ihm doch nur ein allgemeines Bild, einen allgemeinen Reflex in ſich, dem eben die ſpezifiſch-ſinnliche Beſtimmtheit, z. B. daß ein ſchreckendes Geräuſch gerade Donner oder ein Grauenerregendes gerade eine Sandwüſte oder ein Ermuthigendes gerade eine herbeieilende Reiterſchaar iſt, bereits abgeſtreift iſt. Dieſen vom Ding in die Empfindung miteingehenden allgemeinen Reflex braucht die Muſik zwar nicht nothwendig und überall zu malen, wenn ſie nur die Empfindung ſelbſt recht malt, ſie kann ihn aber allerdings auch mitmalen, wenn ſie ausdrücklich, ernſt- oder ſcherzhaft, ſich objectiver als gewöhnlich halten will, aber ſie darf ihn doch nur mitmalen, wie z. B. Haydn's Chaos nicht blos Chaosvorſtellung ſein will, ſondern ebenſoſehr Veranſchaulichung einer feierlich erwartungsvollen Stimmung, eines dumpfen Webens und Hinundherwogens der Empfindung, die keinen beſtimmten Gegenſtand vor ſich hat, ſondern nur erſt nebelhafte Geſtalten ſich erheben und durcheinan-

der ſich bewegen ſieht, und ſie darf ihn für's Zweite nur ſo mitmalen, daß die malenden Töne, Figuren doch zugleich, auch abgeſehen von Dem was ſie nachbilden, muſikaliſch, melodiſch, harmoniſch, rhythmiſch, klar und ſchön ſind. Was aber Charaktermalerei betrifft, ſo kann die Muſik hier eher objectiv darſtellen, weil die beſtimmte Haltung eines Charakters ſowie ſeine eigenthümlichen Stimmungen, Gefühle, Affecte, Leidenſchaften nichts Anderes ſind als Bewegungen, Erregungen, Spannungen, welche die Muſik ausdrücken kann und welche gerade ihr eigenthümliches Gebiet ausmachen; aber ſie darf ſie nicht unmittelbar abformen und ſie darf namentlich nicht etwa einzelne Tonfiguren bilden wollen, welche direct Zorn, Schmerz, Niedergedrücktheit, Stolz und dergleichen wieder geben ſollen, ſondern ſie muß immer in den ganzen Verlauf einer kürzern oder längern Tonbewegung eine Beſchaffenheit, eine eigenthümliche Bewegtheit legen, welche jene Stimmungen veranſchaulicht; einzelne Stiche, Stöße, Riſſe, Hebungen ſind noch keine muſikaliſche Schilderung von Empfindungen, Stimmungen, Aufwallungen, ſie bilden dieſelben, wie z. B. ſtechenden Schmerz, zerreißende Eiferſucht, unmittelbar phyſiſch, momentan mimiſch nach, ſtatt ſie muſikaliſch, d. h. in der Form der Expanſion in eine Zeitbewegung, die der Entwicklung der muſikaliſchen Mittel (Melodie, Harmoniefolge, Contraſte und Wechſel der Rhythmen und Tonſtärken) Raum läßt, wiederzugeben. Der einfache Kanon für das muſikaliſche Verfahren iſt der: drückt die Muſik unmittelbar ein Object aus, ſo daß wir es wiedererkennen, wie wenn wir es ſähen oder hörten, ſo iſt das falſche Tonmalerei, namentlich wenn gar keine ſpezifiſch muſikaliſche Wirkung mehr dabei iſt; deutet ſie ein Object blos an, ſo daß es ohne begleitendes Wort nicht klar iſt, was gemeint ſei, ſo iſt die Malerei recht; veranſchaulicht ſie eine Stimmung, Empfindung, Leidenſchaft blos durch einzelne Tonfiguren oder Klänge, ſo iſt es wiederum verfehlt; gibt ſie aber Tonreihen und Tonſtücken eine die Gemüthsbewegung nachbildende Bewegungseigenthümlichkeit (z. B. Schnelligkeit und Langſamkeit, An- und Abſchwellen, intenſive Spannung oder frohe Leichtigkeit, Vorwärtsgehen, -drängen, -ſtürmen u. ſ. w. vgl. S. 919), ſo iſt das Verfahren das rechte. Es iſt wenigſtens in Zeiten, in welchen die allgemeinern Stoffe, Liebe, Sehnſucht u. dgl., ſchon erſchöpft ſind, ſogar gut, wenn der Componiſt von beſtimmten, durch Ereigniſſe, Naturanſchauungen, Reflexionen über Glück und Unglück u. ſ. w. hervorgerufenen Empfindungen ausgeht, um ſeine Phantaſie durch ſolche beſtimmte Empfindungen recht concret anzuregen, ſie auf einen Empfindungskreis recht entſchieden zu concentriren; aber in der Ausführung muß das Materielle zurücktreten und nur im Charakter der Empfindung ſelbſt (z. B. in der Wehmuth) auch die Veranlaſſung (verlorenes Glück) mittelbar ſich abſpiegeln. Zugleich iſt der obige Kanon noch durch eine weitere Regel zu ergänzen: mit Ausnahme einzelner Fälle, in welchen, wie

z. B. im Recitativ oder in der melodramatiſchen Begleitung einer beſtimmten Handlung mit Inſtrumenten, das muſikaliſche Element ſich nicht vollſtändig zu entwickeln Raum hat, muß der Inhalt in die Form, die Empfindungsbewegung in die Tonbewegung ſo ganz übergegangen ſein, ſo ganz in Tönen ſich verkörpert haben, daß das Tonſtück dem Gefühl und der Phantaſie ein wenigſtens in der Hauptſache verſtändliches und gefälliges Tonbild abgibt, auch wenn auf das was es andeuten will nicht reflectirt wird; ein Tonſtück darf die Empfindung nicht blos andeuten (ſo wenig als die Malerei den Körper), ſondern ſoll ſie muſikaliſch geradezu zeichnen und malen, es ſoll den Charakter der Empfindungsbewegung in die ganze Tonbewegung übertragen als beherrſchende, Alles durchdringende, aus Allem hervortönende Einheit — hiezu und zu nichts Anderem gibt es Muſik und iſt die Muſik fähig —; wenn dieſe Einheit da iſt, wenn ſie dem Tonſtück einheitlichen Charakter und Rhythmus gibt, ſo iſt es ebendamit verſtändlich und gefällig, auch wenn man nicht weiß, was eigentlich gemeint iſt, obwohl natürlich der Genuß größer, der Eindruck tiefer iſt, wenn die Idee des Tonſetzers entweder durch den begleitenden Text uns bekannt iſt oder ſich doch beim Anhören ſeines Werks mit einer gewiſſen Klarheit und Wahrſcheinlichkeit zu erkennen gibt. Eine Muſik dagegen, welche noch mehr ſagen und malen will als die Muſik überhaupt geben kann, welche (wie z. B. ſelbſt Beethoven's große Ouverture zu Leonore) in der Inſtrumentaleinleitung die Oper ihrem ganzen *ſpeziellen* Verlaufe nach vorauszugeben ſucht, eine Muſik, die hiemit voll von latenten Beziehungen auf Einzelnes und Empiriſches iſt, das der Hörer nicht weiß oder ſich erſt aus erklärenden Programmen mühſam hinzudenken muß, kurz eine Muſik, die einen Inhalt haben will, der in die Form gar nicht übergehen kann und darum auch nicht in ſie übergegangen iſt, kann natürlich (*ſofern* ſie nämlich nicht nebenbei doch einzelnes wirklich Muſikaliſche darbietet) für ſich auch nicht klar und gefällig ſein, ſondern ſie kann (unter der ſo eben angegebenen Vorausſetzung) nur den Eindruck eines Etwas machen, zu welchem man keinen Schlüſſel beſitzt, eines unfertigen Mittelbings, welches weder einen Ausdruck, einen wirklich heraustretenden Inhalt und Charakter, noch eine Form, eine muſikaliſche Entfaltung und Entwicklung hat, ja geradezu eines Zwitters, welcher weder Gemälde noch Muſik iſt, ſondern Ton- und Klangſymbolik (im übeln Sinne des Worts), die nicht durch Tiefe, ſondern durch Unklarheit geheimnißvoll ſcheint; ein falſches Zuviel des Ausdrucks und der Zeichnung ſchlägt von ſelbſt um in das Gegentheil des Beabſichtigten, in ein Nichtzuſtandekommen eines wirklichen Tonbildes; das muſikaliſche Kunſtwerk (das nicht von vornherein blos begleitender Art ſein will und ſoll) muß vollſtändig einleuchten und gefallen, wie jedes andere, und in dieſer Beziehung haben alle Diejenigen, welche auf die Form den Nachdruck

legen und der Muſik einen eigentlichen Inhalt geradezu abſprechen, nicht ſchlechthin Unrecht, ſofern nämlich was ſie meinen Dieſes iſt, die Muſik müſſe vor Allem muſikaliſch klar und ſchön ſein, ſie ſei ein unendlich reiches Syſtem von Tonbewegungen und Tonverknüpfungen, die ſchon an und für ſich ſelbſt durch ihre eigene Form, durch geſetzmäßige und zugleich mannigfaltige Verwendung der muſikaliſchen Mittel, Melodie, Harmonie, Periodicität, Rhythmus u. ſ. f. wirken können und ſollen. Nur iſt dem beizufügen, daß alle dieſe Tonbewegungen doch blos, ſofern ſie zugleich ein bewegtes geiſtiges Leben nachbilden, künſtleriſch wirken, daß ſie ſelbſt da, wo ſie ſich auf ſpeziellern Gefühlsausdruck nicht einlaſſen, doch ein Ausdruck des Gefühlslebens überhaupt in irgend einer ſeiner Erregungsweiſen ſind, und daß ihnen auch die Eigenſchaft des Charakteriſtiſchen, wenn ſie ſchön ſein wollen, nie fehlen darf; gerade mit dieſem Moment des Ausdrucks und der Charakteriſtik iſt aber der Muſik doch ein „Inhalt" gewonnen, nämlich die Darſtellung beſtimmter Empfindungen und je nach Umſtänden auch Andeutung empfindungenerregender Objecte.

Die Muſik, wurde oben geſagt, ſoll den Charakter des Schwebenden nicht verleugnen, über das Empfindungsgebiet nicht hinausgehen wollen; um ſo mehr folgt auch hieraus, daß ſie durch die Form wirken, daß ſie ihr ätheriſches Material in feſte, klare, acuſtiſch gefällige, die Phantaſie beſchäftigende und draſtiſch erregende Formen bringen muß. Die feſte Form (Periodicität, Stimmenverflechtung, thematiſche Entwicklung u. ſ. w.) bewahrt ſie vor nebelhafter Unbeſtimmtheit und Verſchwommenheit, vor Halt-, Zuſammenhang- und Geſtaltloſigkeit, die gefällige und draſtiſche Form (Fluß und Figurirung der Melodie, Wohllaut der Harmonie, ſchlagender Rhythmus) ſichert ſie vor Nüchternheit, Eintönigkeit, indifferenter Farb- und Wirkungsloſigkeit; die Muſik bedarf in letzterer Beziehung wirklich Anmuth einer-, „Effect" andrerſeits, damit Gehör, Gefühl, Phantaſie gleichſam gereizt und genöthigt werden, ihre duftigen Gebilde einzuſaugen, ihnen ungetheilt zu folgen und ſich ihnen hinzugeben und ſo einen lebendigen Eindruck von ihnen zu empfangen. Aber es iſt klar, daß durch dieſe Forderung, die Muſik ſolle ſich ſelbſt an die Form binden und den Hörer durch die Form feſſeln, weder pedantiſcher Formalismus, der blos in den polyphonen Kunſtformen das Heil erblickt, noch ein Formencultus, dem über Melodiereiz Harmonie und Ausdruck, über Figuren und Coloraturen oder andrerſeits über harmoniſchem Schmelz die Melodie ſelbſt verloren geht, noch endlich ein abſtracter Formeffect, der durch rhythmiſche Mittel überraſcht, übertäubt und aufregt, irgend gerechtfertigt iſt. Dieſen Einſeitigkeiten gegenüber hat die Forderung des Inhalts, der gedanken- und gefühlvollen Belebtheit, des Ausdrucks und Charakters, der innern Wahrheit und Tiefe, die Forderung, daß in der Muſik beſtimmte Empfindung ſei und ſich rein ausprage, ihre

volle Berechtigung. Das Gleichgewicht beider Elemente, des Inhalts und der Form, ist es, worauf die Schönheit der Musik entschieden beruht; nur freilich mit der nähern Bestimmung, daß sie doch mehr Musik bleibt beim Uebergewicht des formalen als bei dem des objectiv materialen Factors. Innerhalb der subjectiven Kunstform ist die Musik trotz aller ihrer Freiheit der Architectur gegenüber doch ähnlich wie diese an die Formschönheit gebunden, weil die eigenthümliche Beschaffenheit ihres Materials diese fordert (S. 898), wogegen sie für die Darstellung des eigentlich Concreten nicht zureicht. Materiell schildern und so durch concreten Inhalt interessiren, wie Malerei und besonders Poesie, kann sie nun einmal nicht und sie ist nicht mehr sie selbst, sobald sie es versucht, wogegen sie doch wenigstens Musik und immer noch Bild des mannigfach bewegten Gefühlslebens bleibt, wenn sie einseitig melodisirt, harmonisirt, fugirt u. s. w.; die Trockenheit und Steifigkeit des Formalismus, die Fadheit und Seichtigkeit des Formencultus halten sich doch noch innerhalb der Grenzen der Musik selber, so lange jene nicht zu rein unacustischem und ausdruckslosem mathematischem Calcul, diese nicht zu leerem Geklingel ausartet, während alle Sachen- und Ideenmalerei, wo sie nicht vorübergehend eine Begründung durch besondere Umstände und Zwecke erhält, unmusikalisch frostig und hölzern oder unkünstlerisch nebelhaft und dunkel ist. Der rhythmische Formeffect, der schon sehr nahe an den materialistischen Schalleffect streift und mit diesem gerne sich verbindet, ist freilich auch unmusikalisch, indem auch mit ihm dem Gehör und Gefühl nichts mehr geboten wird (S. 912). Das Gleichgewicht beider Elemente mit leisem Uebergewicht der Form als Hauptelementes der Musik ist das eigentlich Musikalische; interessanter, spannender, geistreicher und geistvoller nimmt das Uebergewicht eines ideellen oder eines scharf charakteristischen, objectiven Inhalts sich freilich aus, aber die Gefahr des Ueberschweifens über die Grenzen der Musik liegt dabei außerordentlich nahe, daher denn z. B. Beethoven nicht in Werken der letztern Art (wie in der großen Ouvertüre zu Leonore), sondern in denjenigen am bewundernswerthesten ist, in welchen er das starke Hervortreten des Inhalts nicht zum Ueberwiegen werden läßt, sondern es, wie namentlich in der Cmoll- und Adur-Symphonie, aufwiegt durch streng systematische Form, reiche Themenverarbeitung, fließende, anmuthige und frische Melodie, kurz durch eine rein musikalische Haltung des Ganzen, die alle Mittel der Musik erschöpfend gebraucht und doch innerhalb ihrer Schranken sich bewegt.

§. 793.

Die Entschiedenheit, mit welcher das musikalische Stylgesetz möglichstes Gleichgewicht des Inhalts und der Form verlangt, schließt solche Stylarten nicht

aus, in welchen trotz des Ineinanders beider Momente, durch das namentlich der für die Muſik überall unentbehrliche Gefühlsausdruck bedingt iſt, doch das eine oder andere das vorherrſchend beſtimmende iſt. Ueberwiegt die Form, ſo entſteht daraus nach der einen Seite der ſtrenge, hohe, ideale (plaſtiſche), nach der andern der anmuthige, reizende, draſtiſche (auf Effect ausgehende) Styl; überwiegt der Inhalt, ſo ergibt ſich der freie und weiterhin entweder der ausdrucksreiche, gefühlsweiche, ſenlimentale, rührende, pathetiſche, oder der charakteriſtiſche, naturaliſtiſche, individualiſirende (maleriſche) Styl; das Gleichgewicht gibt den ſchönen Styl, der von den übrigen die mit ihm ſelbſt verträglichen Elemente, Idealität, Anmuth, Charakteriſtik, an ſich hat und ſie doch zugleich zur Einheit verſchmilzt. Mannigfache Miſchungen, namentlich der Strenge und Hoheit mit Charakteriſtik und innigerem Ausdruck, der Anmuth mit Weichheit, des Draſtiſchen mit Naturaliſmus, ſind möglich und gehören mit zur Vollſtändigkeit der Stylarten.

Die im §. gegebene, an §. 531 ſich anſchließende Eintheilung bedarf nach Dem, was im vorigen über das Stylgeſetz geſagt wurde, keiner nähern Rechtfertigung. Die Muſik wäre nicht die freie Kunſt, die ſie iſt, wenn dieſe Freiheit ſich nicht auch in der Möglichkeit mannigfacher Stylarten bewährte. Die Hauptunterſcheidung des §. fällt mit der des directen und indirecten Idealiſmus zuſammen, deren auch das Moment des Charakteriſtiſchen in ſich aufnehmendes Gleichgewicht mit Recht der eigentlich ſchöne Styl zu nennen iſt. Wenn der §. deßungeachtet nicht die Kategorie von directem und indirectem Idealiſmus, ſondern das Verhältniß von Inhalt und Form voranſtellt und zum Ausgangspunkte nimmt, ſo hat dieß ſeinen Grund darin, daß bei der Muſik, weil ſie nicht objectiv darſtellende Kunſt iſt, die Frage eben nach jenem Verhältniß, d. h. die Frage, ob die Muſik überhaupt einen Inhalt habe, und wieweit und wie ein ſolcher in ihr zur Darſtellung komme, die Grundfrage iſt, ſo daß die Begriffe von directem und indirectem Idealiſmus eine eben hierauf beruhende weitere Bedeutung haben als z. B. in der Malerei; in letzterer handelt es ſich blos um die Frage, ob jedes einzelne Object formſchön dargeſtellt werden müſſe oder nicht, ſo daß hier directer Idealiſmus die Bedeutung der Schönheit des einzelnen Objects hat; in der Muſik dagegen fragt es ſich, ob überhaupt ein beſtimmter objectiver Inhalt dargeſtellt oder blos das Tonmaterial nach den Geſetzen des Wohllauts, des melodiſchen Fluſſes, der Symmetrie, Periodicität, kunſtreichen Stimmencomplexion u. ſ. w. formal ſchön gegliedert werden ſoll, und hiemit erhält der Begriff des directen Idealiſmus in ihr den Sinn des Prinzips der reinen Formſchönheit, die nie einem Inhalte (z. B. ernſter oder ſcherzhafter Charakteriſtik) zu lieb von der Linie der Idealität abweicht.

Eine Analogie des ſtrengen Styls in ſeinem Gegenſatz zum freien iſt uns bei den polyphonen Formen vorgekommen, bei welchen eine gebun-

denere und eine freiere Behandlungsweiſe einander gegenüberſtehen. Aber nur eine Analogie; denn hier handelt es ſich nicht mehr um das rein Techniſche der Compoſition, ſondern um die ſtreng formale Auffaſſung und Behandlung, die im gebundenen wie im nichtgebundenen Styl dieſelbe ſein kann, die aber allerdings vorzugsweiſe den erſtern wählen wird, weil er das Zurücktreten des Subjectiven, des Ausdrucksreichen, des Weichen u. ſ. w., alſo eben die formale Strenge, ganz von ſelbſt in ſich ſchließt. Streng iſt der muſikaliſche Styl, wenn er die reine Form feſthält im Gegenſatze zu ausmalenden Nüancirungen, wenn er in Melodie, Harmonie, Modulation, Stimmführung, Rhythmus die Vielheit, Mannigfaltigkeit, Färbung, Figurirung innerhalb der Grenzen ſtets feſtgehaltener Haupt- und Grundformen zurückhält, ſo daß die Bewegung gebunden, beherrſcht, in Schranken gehalten erſcheint durch dieſe ſich ſtets gleich bleibende, alles Einzelne umklammernde, keinem Einzelnen ein beſonderes Heraustreten geſtattende Grundform; namentlich Bevorzugung der Haupt- und Grundaccorde, Vermeidung der weniger einfachen Harmonieen, der Verzierungen, der entbehrlichen Uebergänge, der in's Weite ſchweifenden Melodiebewegung, unruhig ſpringender Modulation, ausdrucksreicher dynamiſcher Mittel (S. 913.), gehört zum ſtrengen Styl, welcher übrigens etwas ganz Anderes iſt als der in §. 792 verworfene Formaliſmus und namentlich nie ausdruckslos iſt, da er ſonſt kein Styl, ſondern eine Abart wäre. Der hohe und der ideale Styl bedarf dieſes ſich ſelbſt gleiche, daher auch die Polyphonie bevorzugende Feſtſtehen allgemeiner Grundformen nicht; er iſt noch weit weniger als der ſtrenge Styl blos poſitiv formal, formenvorführend, er geht ganz entſchieden mehr auf die Form überhaupt als auf gleichmäßige Anwendung und regelrechte Durchführung beſtimmter Formengattungen, weil mit dem Hohen und Idealen das Enge, Beſchränktmethodiſche ſich nicht verträgt, das in ſchlechthiniger Unterwerfung unter gegebene Formen liegen würde, er braucht dieſelben auch, um große, breite, feſte Grundverhältniſſe an ihnen zu haben, die der Tonbewegung einen Typus und Ausdruck des Ernſten und Gewichtigen verleihen, aber er gebraucht ſie nur ſo weit, als ſie dieß leiſten, er hat mit dem ſtrengen gemein die Vermeidung der Individualiſirung, aber er ſtrebt mehr nach Großheit, maaßvoller Einfachheit, reiner Durchſichtigkeit überhaupt als nach Anwendung künſtlicherer Behandlungsarten, ja er wählt gerne einfachere Formen (wie z. B. Mozart in der Zauberflöte), um mehr plaſtiſche Klarheit und idealen Schwung, den der ſtrenge Styl immer bis zu einem gewiſſen Grade niederhält, zu gewinnen. Indeß findet hier zugleich der Unterſchied ſtatt, daß der hohe Styl der künſtlichern Formen ſich noch mehr als der ideale bedient, weil er vorzugsweiſe dahin ſtrebt, die ganze Bewegung in feſten Maaßen und Schranken zu halten und damit alles Leichte, zu Bewegliche von ihr zu entfernen, ihr nicht nur Gewicht,

ſondern auch entſchieden hervortretende Würde zu verleihen; der ideale Styl dagegen, namentlich wo er zum eigentlich ſchwungvollen wird, bedarf gerade eine gewiſſe Leichtigkeit der Bewegung, denn es liegt in ſeinem Weſen, die Form bereits zu größerer Freiheit zu entlaſſen und eben durch dieſe, doch zugleich in reiner Klarheit, in gehaltener Gemeſſenheit und Geſetzmäßigkeit, in ruhiger, kunſtloſer Einfachheit dahinſchwebende und dahinwallende Freiheit der Bewegung dem Ganzen das Gepräge der Idealität, d. h. nicht blos einer negativ erhabenen Hoheit, ſondern auch einer poſitiven Hebung und Gehobenheit aufzudrücken, die in jedem Tone und Accorde frei bewegtes, frei ſich aufſchwingendes Leben athmet. Anmuthig, reizend, draſtiſch wird der Styl durch feine und berechnete Durchbildung des Fluſſes und Schmelzes der Melodie, der Stimmführung, der Uebergänge, der Harmonie, der Verzierungen, durch chromatiſche Fortgänge, durch wollüſtig oder gelind ſpannende Accorde, nach anderer Seite durch ſchlagende, überraſchende Harmonieen und Rhythmen; hier wendet ſich die Form der verſchönernden Pflege des Einzelnen zu, es iſt nicht mehr die Form als feſtes Maaß, ſondern als kunſtreiche Formirung, welche das ſpezifiſch Muſikaliſche des formellen Wohllauts, der frappanten Erregung auf die höchſte Stufe der Ausbildung zu bringen ſucht. Dem ſtrengen Styl gegenüber gehört natürlich der anmuthige, reizende, draſtiſche Styl ſchon auf die Seite des freien; aber er iſt, wenn er wirklich conſequent durchgeführt wird und nicht etwa blos (wie bei Mozart) neben und am ſchönen Styl erſcheint, doch nicht der ganz freie Styl, er hat auch einen Formalismus, nur von anderer Art als der ſtrenge Styl ihn hat. Unter freiem Styl verſtehen wir dem ſo eben Bemerkten gemäß nicht blos den ungebundenen im Gegenſatz zum gebundenen, ſondern den überhaupt nichtformaliſtiſchen, einfachen Styl; er begreift einerſeits die weiter folgenden Stylarten als beſondere Arten unter ſich, tritt aber andrerſeits ihnen auch wieder als eigene Species gegenüber, ohne jedoch alle und jede Verbindung mit ihnen auszuſchließen, da er eine ſolche bedarf, um nicht zu leicht zu werden, ſondern nebenbei auch beſtimmtere Farbe und Haltung zu erlangen; als für ſich beſtehende Species tritt er namentlich in der recitativiſchen Muſik auf, wo dieſe nicht auf ſpezifiſchen Ausdruck, ſondern blos auf allgemein gehaltenen muſikaliſchen Vortrag eines eigentlicher Compoſition nicht fähigen Wortinhaltes ausgeht. Ausdruck kann natürlich keiner wirklichen Muſik, weder der ſtrengen und hohen noch der anmuthigen ganz fehlen, da alle Muſik Kunſt der Empfindung iſt; aber es iſt darum nicht jede Muſik ſpezifiſch Muſik des Ausdrucks; der ausdrucksvolle, ausdrucksreiche Styl beginnt doch erſt da, wo wie die leichtern ſo auch die formalen Stylarten aufhören, da beide das beſondere, volle Heraustreten einzelner Erregungen, Stimmungen und Stimmungsmomente verſchmähen, bei welchem die Muſik ganz nur Abbild des

Gefühles ſelbſt ſein und dieſes in ſeiner ganzen drängenden Wärme und treibenden Lebendigkeit darlegen will. Sobald daher der ausdrucksreiche Styl entſchieden fortgeht zu dem gefühlsweichen, gefühlsſeligen, ſentimentalen und rührenden oder zu dem erregtern pathetiſchen Styl, ſo tritt er ſogleich in vollen Gegenſatz zu der männlichen Ernſthaftigkeit des ſtrengen und zu der ruhenden Großheit des hohen, ſowie auch zu der maaßvollen Haltung des idealen Styls; er nähert ſich dem graziöſen und draſtiſchen Styl, bleibt aber dadurch von ihm qualitativ verſchieden, daß er nicht die ſpezifiſchmuſikaliſche Form als ſolche cultivirt und ſteigert, ſondern ſie lediglich als Mittel benützt, um einen Inhalt durch ſie zu veranſchaulichen, Tiefe der Empfindung, Freude und Schmerz, Wonne und Trauer, elegiſche Rührung, Zorn und Liebe, ſtolzes Pathos und heftigen Affect in ſie zu legen. Zum idealen Styl, der ſich zum Natürlichen, ſcharf Charakteriſtiſchen nicht herabläßt, wie der hohe nicht zum Paſſiven und Weichen, ſteht ſpezifiſch entgegen der charakteriſirende, zeichnende, malende Styl. Hier ſchreitet die Muſik bis zu den äußerſten Grenzen des ihr Möglichen fort, ſie wird darſtellend, objectivirend, ſie wird epiſche, dramatiſche, orcheſtiſche, Natur und Individualitäten ſchildernde Charakter- und Genremuſik, die ſich natürlich je nach Bedarf mit dem energiſchen, für Darſtellung von Maſſenbewegungen geeigneten ſtrengen Styl, ebenſo mit dem anmuthigen, draſtiſchen, ausdruckreichen verbindet. Der ſchöne Styl iſt der freie, Anmuth, Reiz und Effect nie einſeitig erſtrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn von einſeitigem gefühligem Sichvordrängen zurückhaltende, gemüthreiche, aber nicht ſentimentaliſirende, das Charakteriſtiſche, Individuelle, Naturaliſtiſche mit dem reinen Duft gehobener und frei ſchwebender Idealität umgebende, auch die ſtrengen Formen mit Abſtreifung ihrer abſtracten Regelmäßigkeit frei in ſich verarbeitende Styl, der nichts, was die Muſik an Formen und Mitteln bietet, verſchmäht, ebenſo aber Alles zu in ſich geſättigter, abgerundeter, klarer Einheit zuſammenfaßt. Er befriedigt zwar für ſich allein nicht alle Anforderungen, da man das Hohe und Ideale, das Charakteriſtiſche, das Anmuthige u. ſ. w. nicht blos als Element, ſondern auch in eigener ſelbſtändiger Ausprägung vernehmen will, aber er iſt der Gipfel des muſikaliſchen Styls durch ſeine Univerſalität, durch ſeine allſeitige Vollendung und durch die Selbſtbeſchränkung, mit welcher er überall der Form, dem directen Idealismus, der in der Muſik nun einmal Hauptſache iſt, Rechnung zu tragen weiß.

Die mannigfaltigen Miſchungen und Combinationen der verſchiedenen Stylarten noch weiter der Reihe nach aufzuzählen, iſt überflüſſig, da ſie ſich von ſelbſt ergeben, und da zudem von ſelbſt klar iſt, welche Stylarten verbunden werden können und welche nicht. Der ſtrenge Styl kann höchſt charakteriſtiſche und pathetiſche Gedanken in die feſten Formen hüllen, von

denen er keinen Schritt breit abweicht, obwohl er nur dann ganz er ſelbſt iſt, wenn er ſeine Gedanken einfach wählt und lediglich den Ernſt und die Kraft, die in der Beugung alles Individuellen unter die Form liegt, hervorzukehren ſich zur Aufgabe macht. Der hohe Styl dagegen verſchmäht zwar nicht alles Pathos, aber alle naturaliſtiſche Charakteriſtik ſowie den Reiz und das gefühlig Ausdrucksreiche, und es gibt daher nichts Widerſprechenderes und Widerlicheres als die Ausartung der hohen, z. B. der religiöſen Muſik in graziöſe Sentimentalität. Ueber das für die Muſik beſonders wichtige Verhältniß des ausdrucksvollen, die Empfindung unmittelbar wiedergebenden (ſubjectiven) Styls zum charakteriſtiſchen, darſtellenden (objectiven) Styl wird mehr die Rede ſein aus Anlaß der Betrachtung des Verhältniſſes von Vocal- und Inſtrumentalmuſik, zu der nun mit der Lehre von den Zweigen überzugehen iſt. Ebenſo kann der Unterſchied zwiſchen religiöſer und weltlicher Muſik, von denen die erſtere Strenge Hoheit und Idealität mit Innigkeit und charakteriſtiſcher Mannigfaltigkeit des Gefühlsausdrucks vereinigt, die letztere aber alle Stylarten und unter ihnen wieder insbeſondere die freiern und leichtern miſcht und combinirt, erſt im Folgenden ſeine Stelle finden.

b.

Die Zweige der Muſik.

§. 794.

1. Bei der Eintheilung der Muſik in Gattungen und Arten iſt zunächſt zu Grunde zu legen der Unterſchied des Materials, durch welchen die Geſammtmuſik in zwei große Zweige, Vocal- und Inſtrumentalmuſik, zerfällt. Dieſer Eintheilungsgrund iſt kein blos äußerer, da das Auseinandergehen der Muſik in dieſe beiden Gattungen auf einem innern Momente, auf dem Streben neben der ſubjectiv unmittelbaren Form des Geſangs auch die objectiv freiere Form des Inſtrumentenſpiels zu haben, beruht; und er iſt zugleich der höchſte Eintheilungsgrund, da die Muſik als Kunſt der Subjectivität, der empfindenden Phantaſie in erſter Linie nur eben danach ſich in ſich ſelbſt unterſcheiden und gliedern kann, ob die Form der ſubjectiven Unmittelbarkeit, des einfachen Empfindungsausdrucks rein feſtgehalten, oder ob ſie nach der Seite des Objectiven hin fortgebildet wird durch Hinzunahme verſchiedenartiger äußerer Muſikorgane, welche der Phantaſie einen Kreis von freiern, mannigfaltigern Dar-
2. ſtellungen des Seelenlebens eröffnen. Dieſer Unterſchied von ſubjectiver und objectivſubjectiver Muſik tritt aber ſodann auch innerhalb der beiden Hauptgattungen wiederum in beſonderer Weiſe auf; die Vocalmuſik kann vermöge

ihrer Anlehnung an die Poeſie neben der abſtract ſubjectiven (lyriſchen) auch eine objectivere, mehr darſtellende (epiſche, dramatiſche) Haltung annehmen, ohne damit aus ihrer ſubjectiven Unmittelbarkeit herauszutreten; die Inſtrumentalmuſik kann desgleichen das Lyriſche in ihrer Weiſe und mit ihren Mitteln reproduciren, ohne den ihr weſentlichen objectivern Typus einzubüßen, und ebenſo iſt auch eine Combination der beiden Hauptgattungen möglich ſowie zur Vollſtändigkeit der Formen muſikaliſcher Darſtellung nothwendig, mit welcher eine dritte, Geſang und Inſtrumente vereinigende Gattung gegeben iſt.

1. Die Doppelheit des Materials, mit welchem die Muſik arbeitet, veranlaßt ihr Auseinandergehen in zwei Hauptgattungen, durch deren concrete, zu den mannigfachſten Combinationen ſtoffgebende Eigenthümlichkeit ſie gewiſſermaßen entſchädigt wird für die engen Schranken der Subjectivität, in welchen ſie ſich den andern Künſten gegenüber bewegen muß. Die Inſtrumentalmuſik iſt, wie der folgende §. näher zeigen wird, objectiverer und freierer Art als die Vocalmuſik, wie denn ſie ſelbſt und ihre vollkommenere Ausbildung aus nichts Anderem hervorgegangen iſt, als aus dem durch Entdeckung tönender Körper angeregten Beſtreben, mannigfaltigere, beliebiger handzuhabende Muſik zu beſitzen, als der bloße Geſang ſie bietet, und dieſe zweite Art von Muſik zu einer Begleitung von Handlungen (Proceſſionen, Opfern, Tänzen, Märſchen u. ſ. w.) anzuwenden, welche in dieſer Art und dieſem Umfang die in ihren Mitteln viel beſchränktere Menſchenſtimme weder ausführen kann noch auszuführen beſtimmt iſt. Der äußere Eintheilungsgrund iſt alſo zugleich ein innerer; die Vocalmuſik iſt naturwüchſige unmittelbare Empfindungsmuſik, die Inſtrumentalmuſik techniſch vermittelte, mannigfaltiger malende Darſtellungsmuſik; jene iſt rein ſubjectiv, dieſe objectivſubjectiv. Schon die zuſammengeſetztern Kunſtformen ſtellen im Gegenſatz zur einfachen Melodie einen ähnlichen Fortſchritt vom rein Subjectiven zum objectiv Concreten, Geſtaltenreichern dar; wie ſich ſchon dort die Muſik nach dem Geſetze, daß die Subjectivität über den einfachen Stimmungsausdruck zu reichern und vermitteltern Geſtaltungen hinſtrebt, in eine Reihe verſchiedener Hauptformen gliederte, ſo theilt ſie ſich nach demſelben Geſetz ein in zwei Gattungen, deren jede alle dieſe Formen wiederum innerhalb ihrer ſelbſt auftreten laſſen kann. Aus letzterem Umſtande folgt zugleich, daß der Unterſchied von Vocal- und Inſtrumentalmuſik logiſch das oberſte Eintheilungsprinzip iſt; denn es iſt das allgemeinſte, jede dieſer beiden iſt in ihrer Art die ganze Muſik, während jene Formen nur ſpezielle Arten muſikaliſcher Kunſtwerke ſind.

2. Der zweite Satz des §. iſt im Bisherigen namentlich durch Dasjenige eingeleitet, was in §. 793 über den Unterſchied des plaſtiſchen und

malenden Styls gesagt ward; er findet ebenso seine Vorbereitung in der Lehre von den Kunstformen, in welchen uns bereits noch ganz abgesehen von der Unterscheidung zwischen Vocal- und Instrumentalmusik der Unterschied rein subjectiver und concret objectiver Musikarten entgegentrat. Die Vocalmusik kann mit Hinzunahme eines erläuternden Textes auch malen, individualisiren, wie z. B. in der Arie gegenüber vom Liede, das in der einfachen Stimmung bleibt; die Instrumentalmusik kann auch singen, indem sie eines ausgedehntern Gebrauchs ihrer Mittel sich begibt und sich auf unmittelbaren Gefühlsausdruck concentrirt, und doch ist hiemit der Grundunterschied nicht aufgehoben; charakteristisch malender Gesang bleibt doch Gesang, unmittelbarer und einfach natürlicher Herzenserguß des seine eigenen Empfindungen hier nur bestimmter als im Liede kundgebenden Individuums, selbst das erzählende Recitativ nicht ausgenommen, Instrumentalgesang bleibt immer Instrumentenspiel (S. 892), aus der unmittelbaren Subjectivität hinausverlegtes, künstlerisch innerhalb einer andern Gattung reproducirtes Lied, Bild des Lieds, nicht dieses selbst; epischdramatischer Gesang ist doch immer Lyrik, wie Romanze und Ballade, Instrumentallyrik bleibt immer ein charakteristisches, malerisches Tonbild, das uns als einzelne neben andern stehende Form der ihrem ganzen Wesen nach charakteristischern und formenreichern Instrumentalmusik anspricht, die Gesangslyrik aber keineswegs ersetzt oder als gleich mit ihr gefühlt wird. Das Genauere über diese Unterschiede ist der Besprechung des Speziellen vorzubehalten; dasselbe gilt von dem, was der §. über die dritte, Gesang und Instrumente vereinigende Gattung sagt, deren Wesen erst nach der bestimmtern Erörterung des Verhältnisses der beiden Hauptarten eingehender behandelt werden kann.

§. 795.

Weitere Neben- und Unterabtheilungen beruhen theils auf den Unterschieden der „Formen des musikalischen Kunstwerks" (§. 781—791), die innerhalb der beiden Hauptgattungen wieder besonders geartet auftreten, und auf den Unterschieden der Style, theils auf der Verschiedenheit der Stoffe, welche letztere mehr für die Vocal- als für die Instrumentalmusik umfassende Bedeutung hat, übrigens auch in dieser wie in jener sich wiederum mannigfach differenzirt.

Ein- und mehrstimmige, homophone und polyphone, einfache und mehrtheilige (cyclische) Vocal- und Instrumentalmusik treten neben einander auf, und die Zahl dieser Arten vermehrt sich namentlich durch die verschiedenen Anwendungen und Combinationen der Instrumente. Die Styl-

arten ergeben gleichfalls verſchiedene Arten von Tonſtücken und Tonwerken. Aber gerade bei der nähern Beſtimmung und Gliederung hievon kann von einem andern, materiellen Eintheilungsprinzip, vom Prinzip des Stoffes, nicht abgeſehen werden. Die Differenz der Stoffe, der mannigfachen Empfindungsunterſchiede (Luſt und Unluſt u. ſ. w.), der verſchiedenen Gefühls- und Stimmungskreiſe und zwar namentlich der für die Muſik (§. 750, *.) ſo wichtige Unterſchied zwiſchen Religiöſem und Weltlichem ſowie zwiſchen den einzelnen Gebieten des letztern greift ſo weit durch alle, auch durch die Inſtrumentalzweige hindurch, daß die durch die Unterſchiede der Kunſtformen und Style begründeten Arten ſtets zugleich dem einen oder andern ſtofflichen Zweige zufallen, ja aus der Verſchiedenheit der Stoffe ſelbſt erſt ſich herausbilden und daher dieſe immer mitzuberückſichtigen iſt. Die religiöſe Muſik fordert ſo ſpezifiſch hohe Idealität des Styls und Innigkeit des Ausdrucks ohne ſubjective Sentimentalität und individualiſtiſche Stimmungsnüancirung, daß ſie ihren Erzeugniſſen einen ganz beſondern Charakter aufdrückt, der nur im Oratorium eine Verbindung mit der freiern Schönheit, Anmuth und Bewegtheit des weltlichen Styls eingeht, und ſie breitet ſich zugleich zu einer Mannigfaltigkeit von Unterarten aus, die insgeſammt wieder ihre Eigenthümlichkeit haben; die weltliche Muſik hat größere formelle Mannigfaltigkeit, aber ſie umfaßt auch materiell ſo verſchiedene Sphären, Ernſt und Scherz, Tragik und Komik, allgemeinere Gefühls- und Stimmungsſchilderung und daneben wiederum concrete Gebiete, wie Kriegeriſches, Tanz, Idylle, daß ſich für ſie auch hieraus die mannigfachſten Beſonderungen ergeben. Dieſe beſondern Unterarten religiöſer und weltlicher Muſik geben den Formen- und Stylarten erſt ihre Erfüllung mit beſtimmtem Inhalt und Charakter, und es müſſen daher bei der ſpeziellen Zweiglehre immer beide Hauptgeſichtspunkte, die formellen nnd materiellen, mit einander verknüpft werden. Es ergibt ſich von ſelbſt, daß die Eintheilung nach materiellen Geſichtspunkten vor Allem für die Vocalmuſik wichtig iſt, weil ſie mit dem Inhalte, den ſie ausdrückt, ſo ganz und unmittelbar verwachſen iſt; z. B. gerade der Unterſchied des Religiöſen und Weltlichen iſt für die Vocalmuſik feſter abgegrenzt, tritt in ihr ausgeprägter hervor, als in der Inſtrumentalmuſik, die für ſich allein mehr das Ideale, Feierliche, Ausdrucksvolle überhaupt als das ſpezifiſch Religiöſe, Kirchliche darſtellen kann; in der Inſtrumentalmuſik wiegen die formellen Eintheilungsprinzipien vor, ihr eigenthümliches Gebiet iſt eben die Formenmannigfaltigkeit, aber auch bei ihr iſt das Materielle keineswegs untergeordnet, wie ſich dieß z. B. einfach daraus ergibt, daß der Unterſchied des Ernſten und Scherzhaften gerade für die Gliederung der hauptſächlich auf reiche Formentwicklung angelegten größern Inſtrumentalwerke von ſo weſentlicher Bedeutung iſt.

§. 796.

Der Unterſchied zwiſchen Vocal- und Inſtrumentalmuſik iſt dem zwiſchen einfacher und zuſammengeſetzter Kunſtform in gewiſſer Beziehung analog; er kommt nämlich darauf zurück, daß die Vocalmuſik die ſubjectivere, aber unmittelbarere, gebundenere, weniger formenreiche, die Inſtrumentalmuſik die objectivere, aber freiere, beweglichere und mannigfaltigere Muſikform iſt.

Sowohl die Erörterung des Tonmaterials als insbeſondere die Betrachtung der einfachern und zuſammengeſetztern Muſikformen führte ſchon früher mehrmals zur Berührung des Unterſchiedes zwiſchen Vocal- und Inſtrumentalmuſik. Jene Formen ſind zwar durch dieſe Theilung nicht erſt bedingt, ſondern unabhängig von ihr, aber ſie ſtehen zu ihr in weſentlicher Beziehung, indem ſich nicht alle Hauptformen gleich gut und gleich vollſtändig in Vocal- und in Inſtrumentalmuſik verwirklichen laſſen, ſondern die einen mehr auf jene, die andern mehr auf dieſe angewieſen ſind. Was der eigentlichen Melodie näher ſteht, ſei ſie nun einſtimmig oder mehrſtimmig, homophon oder polyphon, fällt der Vocalmuſik, was nicht mehr einfach melodiſch, ſondern melodiös, figurirt iſt, der Inſtrumentalmuſik vorzugsweiſe anheim, und zu dieſem Unterſchiede treten nun die weitern, jedoch verwandten Momente hinzu, daß die Vocalmuſik überhaupt weniger formenreich, mehr für unmittelbaren ſubjectiven Gefühlserguß beſtimmt, die Inſtrumentalmuſik dagegen ſowohl durch die Mannigfaltigkeit und charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit der Organe, die ihr zu Gebote ſtehen, als durch die größere Freiheit der Handhabung derſelben zu den verſchiedenartigſten, nüancirteſten, bewegungsreichſten Tonſchöpfungen, ſowie zu einer über den bloßen Gefühlsausdruck hinausgehenden objectivern Darſtellung muſikaliſcher Gedanken befähigt iſt.

„Singen" und „Spielen" iſt (vgl. S. 892) der populäre, in der That höchſt treffende Ausdruck für die beiden Muſikarten. Die Vocalmuſik ſingt; ſie entſteht dadurch, daß eine Empfindung unmittelbar ſich äußert, und ſie enthält und will nichts Anderes, als eben dieſe unmittelbare Empfindungsäußerung. Sie iſt ſomit durchaus innerlich, ſubjectiv; denn die Empfindung, die innere Bewegung tritt in ihr wirklich ſo ganz und gar unmittelbar heraus, wie ſie nur überhaupt in der Kunſt heraustreten kann, und eben nur dieſes Heraustreten-, Lautwerdenlaſſen eines Gefühls iſt der Zweck; der Singende will ſeinem Gefühle freien Lauf verſtatten und Sprache verleihen, der Hörende will im Geſang eben dieſes ſich unmittelbar äußernde Gefühl vernehmen, allerdings zugleich in ſchöner Form, aber doch in ſolcher Form, die nichts als die ſich vernehmenlaſſen wollende Stimmung oder Empfindung ſelbſt zum Inhalte hat. Schärfere, ſpeziell darſtellende (ma-

lende) Charakteriſirung einzelner Momente, concretere harmoniſche und rhythmiſche Kunſt, ſowie auch Darlegung rein formeller Geſangskunſt (Virtuoſität) iſt nicht ausgeſchloſſen, aber dieß Alles kann hier nur in beſchränkterer Weiſe erreicht werden, da das Naturorgan auf kunſtreichere, figurirtere Bewegungen nicht oder nur in geringerem Grad angelegt und vor Allem auf den Ausdruck angewieſen iſt; dieſer iſt im Geſang das Weſentliche; der Geſang muß vor Allem, was er von Natur iſt, ſein und bleiben, ſeeliſch, in die Empfindung verſenkt, ſie unmittelbar aushauchend; die tönebildende Phantaſie dient hier dem Empfinden blos als Mittel der Aeußerung ſeiner ſelbſt. Die Inſtrumentalmuſik dagegen ſpielt; die empfindende Phantaſie hat hier ein Organ vor ſich, an dem ſie die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr geworden oder dem dieſelbe durch abſichtliche Technik gegeben iſt; dieſes Organ ſetzt ſie in Bewegung, wohl auch getrieben durch das Gefühl, das ſich in Tönen ausſprechen will, aber die Empfindung tritt doch nicht ſo unmittelbar und nicht ſo ſich ſelbſt gleich heraus, wie im Geſang; das äußere Werkzeug folgt nicht ſo unmittelbar dem innern Gefühle, ſchmiegt ſich ihm nicht ſo rein und unbedingt an wie das Stimmorgan, etwas von der Unmittelbarkeit des Ausdrucks oder etwas von Innigkeit geht bei der mechaniſchen Uebertragung der muſikaliſchen Empfindung auf das Organ, das zudem als materielle Maſſe Widerſtand entgegenſetzt, immer verloren, und das Organ iſt immer ein Selbſtändiges, das zunächſt ſeinen eigenen, nicht des Menſchen Ton von ſich gibt und ſomit auch nur ein Abbild, nicht aber den directen Ausdruck der den Menſchen bewegenden Stimmung geben kann. Sodann ſteht der Spielende den Tönen ſeines Organs freier gegenüber als der Singende; er iſt nicht ſelbſt in den Ton, den er hervorbringt, verſenkt, nicht unmittelbar mit ihm verwachſen, ſondern er hat ihn ſich gegenüber als ein Anderes, er verhält ſich zu ihm nicht unmittelbar producirend, ſondern weit mehr zugleich reflectirend, beobachtend, die Töne des Inſtruments treten ihm abgelöst von der eigenen Subjectivität als Figuren, Bilder gegenüber, deren Geſtalt und Bewegung die Phantaſie neben dem daß ſie ſie producirt weit freier verfolgen kann und wirklich mit ſpezifiſchem Intereſſe verfolgt, weil es eben Figuren, Bilder ſind. Die Phantaſie iſt alſo hier weit mehr für ſich thätig als beim Geſang und erhebt weit mehr Anſprüche darauf, daß auch ihr etwas ſie ſpezifiſch Angehendes geboten werde. Kurz, nicht Gefühlserguß, ſondern mindeſtens ebenſoſehr Phantaſiebeſchäftigung iſt hier Zweck; die Tonbilder ſollen allerdings, weil Töne nichts Anderes als Gefühle malen können, durchaus Abbilder einer Gemüthsſtimmung ſein, aber ausgeführtere, ſelbſtändigere, durch concretere Formen und Figuren die Phantaſie als ſolche anregende, beſchäftigende, in freie Thätigkeit, „freies Spiel" verſetzende Bilder. Endlich bieten die Inſtrumente dem Spieler durch ihre leichtere, beliebigere Hand-

habung eine ſo reiche Möglichkeit hervorzubringender Figuren und Bewegungen und durch ihre charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten eine ſo große Verſchiedenheit von Klangfarben an, daß ſie auch nach dieſer Seite die Phantaſie für ſich in Anſpruch nehmen und in Thätigkeit verſetzen; ſie reizen die Phantaſie zu mannigfaltigerer, namentlich rhythmiſcher Formenproduction, die über das bloße Gefühlsäußerungsbedürfniß weit hinausgeht, und dieſe Formenproduction beſchäftigt ebenſo auch die Phantaſie des Hörers in gleicher Selbſtändigkeit und Unabhängigkeit. Mit Einem Worte: die Inſtrumentalmuſik iſt nicht bloßer Gefühlserguß, ſondern auch Phantaſieſpiel, ſie iſt nicht bloße Sprache des Herzens, ſondern auch objective Bethätigung des Vermögens der empfindenden Phantaſie zur Hervorbringung mannigfaltiger, für ſich ſelbſt gefälliger und bedeutſamer Tonformen und Toncombinationen oder (S. 921.) muſikaliſcher Gedanken; ſie iſt freie Thätigkeit, die über dem Gegenſtande ſchwebt, Thätigkeit der Phantaſie, die nicht blos dem Gefühle dient, ſondern auch des Gefühles ſich als Stoffes bedient, deſſen künſtleriſche Abbildung oder Darſtellung ihr ſelbſt Zweck iſt, ſie verfährt freier, wie ſie an ſich ſelbſt betrachtet freier, mannigfaltiger, beweglicher, formenreicher iſt als der Geſang. Die Vocalmuſik iſt ſubjectiv, die Inſtrumentalmuſik in der Subjectivität zugleich objectiv; jene iſt Aeußerung des Gefühls, dieſe Darſtellung, welche die Darſtellung, die Form zugleich zum Selbſtzweck macht; jene kommt aus der Innerlichkeit und ihrem einfachern Ausdruck nie ganz heraus und ſoll es auch nicht, dieſe aber geht weiter zu den mannigfachſten Bewegungsformen und Klangfiguren, die überhaupt denkbar ſind, und bildet dieſe in ſelbſtändiger Weiſe ungehemmt aus, wie und wieweit ſie es irgend vermag. Der Gegenſatz iſt kein ausſchließender; wie der Geſang auch bis zu einem gewiſſen Grade das Moment der ſpezifiſchen Form, der Charakteriſtik, der melodiöſen Figuren, der polyphonen Künſtlichkeit in ſich aufnehmen kann, ſo kann ja auch die Inſtrumentalmuſik einfach melodiſch ſein; aber es iſt das nicht ihr eigenthümliches und wichtigſtes Gebiet, ſie iſt und bleibt Spiel, freie und mannigfach charakteriſtiſche Formenerzeugung; die Vocalmuſik iſt plaſtiſch, die Inſtrumentalmuſik maleriſch; jene iſt Natur in Form der Kunſt, die nicht mehr gibt als die Haupt- und Grundzüge der Natur, dieſe aber iſt Kunſt, welche die Natur in feinſter und individualiſirteſter Ausarbeitung der ſie darſtellenden Formen und Farben zeigt und hierin ihre Hauptaufgabe hat. — Der Unterſchied zwiſchen Vocal- und Inſtrumentalmuſik beruht ſomit ſchließlich auf nichts Anderem, als darauf, daß die zwei Elemente, die in der Muſik als Kunſt der „empfindenden Phantaſie“ enthalten ſind, Empfindung und Phantaſie, aus einander treten, ſich gewiſſermaaßen verſelbſtändigen, ein Unterſchied, der jedoch die Einheit nicht aufhebt, und zwar weder die unmittelbare, indem, wie eben bemerkt, auch die Vocalmuſik in

die freiere Sphäre der Inſtrumentalmuſik hinübergreift wie dieſe in die der Vocalmuſik, noch die mittelbare, indem beide mit einander zuſammentreten und gerade in dieſer Vereinigung, in der ſie ſich gegenſeitig verſtärken, heben und ergänzen, ebenſo großartige als charakteriſtiſche Geſammtwirkungen hervorbringen können.

§. 797.

Die Vocalmuſik iſt zwar inſofern nicht reine Muſik als der Geſang des Hinzutretens eines das Gefühl erklärenden Textes bedarf; aber ſie repräſentirt nach einer andern Seite doch das eigentlich Muſikaliſche, ſofern ſie auf unmittelbaren Gefühlsausdruck ſich beſchränkt, wogegen die Inſtrumentalmuſik mit ihrer objectivern, phantaſiereichern Richtung auf Hinſtellung ſelbſtändigerer Formen bereits dem Typus anderer, nämlich der darſtellenden Künſte ſich anzunähern beginnt.

Schon in §. 749 und 764 iſt die einſeitige Anſicht abgelehnt, als hätte die Muſik blos mit Formen, muſikaliſchen Figuren, nicht aber mit wirklichem Gefühlsausdruck zu thun, und als wäre ebendarum nur Inſtrumentalmuſik, die allerdings freier in Formen ſpielt, wirkliche Muſik. Das dort Geſagte wird nun hier geradezu dahin weiter fortbeſtimmt, die Vocalmuſik ſei in gewiſſem Sinne die wahre, eigentliche Muſik. Jene iſt, wie es S. 829 heißt, nicht reine Muſik, weil ſie das Gefühl nicht in ſeiner Reinheit, ſondern in ſeiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtſein darſtellt. D. h. die Muſik tritt in ihr nicht allein, ſondern zugleich mit der Rede auf, als Ausdruck eines beſtimmten, in der Rede ausgedrückten Gefühles. Aber in anderer Beziehung iſt gerade dieß eigentlich Muſik, weil hier über den Gefühlsausdruck (wofern nicht Geſangvirtuoſität Hauptzweck iſt) nicht hinausgegangen, nicht zu große Formbeſtimmtheit (Figuration, Malerei) erſtrebt wird, was eben durch die begleitende Rede unnöthig iſt. Jedes Gefühl iſt, obwohl mehr oder weniger dunkel, doch ein ſo und nicht anders gewordenes und ſeiendes, ein ſchlechthin beſtimmtes, und es iſt daher (ſ. S. 791) ganz dem Weſen der Muſik entſprechend, daß ſie beſtimmt in Worten fixirte Gefühle ſingt und daß ſie nicht ſingt ohne ſolche Fixirung; es wirkt hiezu auch der Umſtand mit, daß es dem Weſen des Menſchen als ſelbſtbewußten Subjects widerſpräche, blos Töne hervorzubringen, blos Inſtrument zu ſein, der Menſch, wenn er ſingen will, muß Bewußtes, Beſtimmtes ſingen wollen; er ſetzt entweder Worte, Gedichte in Muſik, um ihren Gefühlsinhalt auch muſikaliſch ſich vergegenſtändlichen, um ſie auch ſingen zu können, oder er erfindet, wenn er ſingen will, muſikaliſch componirbare Texte oder greift zu ſchon componirten, in beiden Fällen iſt ihm

das Singen, aber das inhaltbewußte Singen, Selbſtzweck. So tief uns auch die Inſtrumentalmuſik durch Reichthum, Großartigkeit, dramatiſche Verflechtung und Fortbewegung ergreifen und ſtaunenmachen mag, ſie geht doch über das unterſcheidende, ſpezifiſche Weſen der Muſik ſchon auch hinaus, ſie iſt phantaſievolle Poeſie, die ſich in freiem Gedankenflug über den einfachen Gefühlsausdruck erhebt, ſie iſt Malerei, die ihn mit mannigfachſten Klangfarben umgibt, ſie iſt Zeichnung, die ihn ausſchmückt mit einem verſchlungenen Gewebe von Figurationen, deren wechſelnde Formen bereits die Phantaſie, die innere Anſchauung, überhaupt, nicht mehr blos die empfindende Phantaſie als ſolche oder die Empfindung ſelber anſprechen. Weil ſomit hier die Muſik über ihren ſpezifiſchen Charakter hinaus ſich erweitert und zugleich Phantaſiekunſt, allgemeine Kunſt wird, oder weil eben in der Inſtrumentalmuſik ſich das realiſirt, was §. 542 (bei der Entwicklung des Satzes, daß die einzelnen Künſte nur die Wirklichkeit der Kunſt an ſich ſind und daher vielfach in einander übergreifen) geſagt iſt, daß nämlich der Ton ſelbſt auch „als geſtaltenerzeugende Kraft“ auftritt, daß er auch für die Phantaſie wirkt, auch vor ihr „ſchwebende Geſtalten“ aufſteigen läßt: ſo fühlen wir uns in ihr, ſobald ſie ſich entſchieden auf dieſe letztere Seite wendet, doch bereits an der Grenze des rein Muſikaliſchen, wir ſtehen da gleichſam in einem Mittelgebiete allgemeinerer Gattung, in welchem wir ſchon mehr als bloße Muſik vor uns ſehen, und da das Ganze nun doch Phantaſieſpiel bleibt, zu keiner vollen Beſtimmtheit der Geſtalt oder des Ausdrucks gelangt, ſondern in der Romantik des Geſtaltloſen verharrt, ſo macht ſich am Ende gebieteriſch die Forderung der Rückkehr zu beſtimmterem Gefühlsausdrucke geltend; von der Inſtrumentalmuſik müſſen wir ſchließlich (vgl. S. 830.) entweder hinweg zur concretern Kunſt der reinen Phantaſie, zur Poeſie, zu deren Einleitung und Begleitung ſie ſich ebendarum ſo trefflich eignet, oder wir müſſen — darum ſchloß gerade der größte Inſtrumentalcomponiſt ſeine letzte Symphonie in dieſer Weiſe, getrieben durch die innere Nothwendigkeit ſein Herzensgefühl beſtimmter auszuſprechen — zurück zum Geſange, der uns zur urſprünglichen Heimath der Muſik, zum unmittelbar klaren Empfindungserguſſe, zurückführt. Als „Künſtler“ überhaupt, als Heros der Phantaſie würde der reine Inſtrumentalcomponiſt den in ſeinem Fach gleich großen Vocalcomponiſten uns in Schatten ſtellen; aber der größere „Muſiker“ bliebe uns doch wiederum der Letztere, weil er die Empfindungen des Herzens im Ton uns offenbart, nicht aber vorherrſchend an die Phantaſie ſich wendet, deren Anſprüche auch die übrigen Künſte, nicht blos die Muſik, zu befriedigen im Stande ſind. Inwiefern die Inſtrumentalmuſik allerdings gerade durch ihren unendlichen Geſtaltenreichthum, der ſie nach der einen Seite über die Grenzen der Muſik hinauszuführen droht, nach der andern doch in Einem Punkte auch muſikaliſch

über der Vocalmuſik ſtehe, wird §. 798 zeigen; aber im Ganzen, in ihrem Verhältniß zur Idee der Muſik überhaupt betrachtet, kann ſie nicht über ſie geſtellt werden; die (letztlich durch die Beethoven'ſchen Inſtrumentalwerke veranlaßte) unbedingte Höherſtellung der Inſtrumentalmuſik gehört einer bereits wieder im Zurückweichen begriffenen ideellen Richtung an, welche das allgemein künſtleriſche Element einſeitig betont und hierüber die jeder Kunſt durch ihre beſondere Natur vorgezeichneten Aufgaben und Grenzen zu unterſchätzen geneigt iſt.

§. 798.

Aus §. 797 ergibt ſich in Betreff der Stellung der beiden Hauptgattungen, daß die Vocalmuſik die vorangehende, den Mittelpunct bildende, die Inſtrumentalmuſik ſich bei- und unterordnende Gattung iſt. Sie hat vor letzterer auch dieß voraus, daß ſie größere Reihen zuſammenhängender Tonſtücke bilden kann, wozu jene nicht fähig iſt, weil ihr mit dem erklärenden Worte ein Hauptmittel zu beſtimmterem Inhaltsausdruck abgeht. Innerhalb ihrer natürlichen Grenzen aber behauptet die Inſtrumentalmuſik eine Selbſtändigkeit, die eine reine Ausbildung auch dieſer Gattung um ſo mehr fordert, als ihr doch der eigenthümliche Vorzug beiwohnt, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Organe eine einzelne Stimmung ungleich umfaſſender, mannigfaltiger und vor Allem freier ausführen zu können, als der bloße Geſang es zu thun vermöchte. Die höchſte Form der Muſik iſt ebendarum eine Vereinigung beider, in welcher die Vocalmuſik voranſteht, der hinzutretenden Inſtrumentalmuſik aber zugleich hinlänglicher Raum gegeben iſt, um auch ihrerſeits in möglichſter Vollſtändigkeit und Wirkſamkeit ſich zu entfalten.

Die Vocalmuſik iſt der unmittelbare, durch Anlehnung an das Wort klare und beſtimmte und in dieſer ſo gewonnenen Beſtimmtheit ſich ſelbſt genügende Gefühlsausdruck. Mit ihr iſt die Muſik im Weſentlichen da; die Inſtrumentalmuſik dagegen iſt eine höhere und weitergreifende Ausbildung, welche das Weſen der Muſik, ſtatt objectiver Geſtaltenproduction blos das Subjective der Empfindung zum Object zu machen, alles Objective in's fühlende Subject zurückzunehmen, nicht in ſo ſpezifiſcher Beſchränkung eben auf dieſen Zweck wie jene verwirklicht. Die Vocalmuſik iſt ferner eben wegen dieſer Beſtimmtheit und dieſer Subjectivität weſentlich ſelbſtändig, ſie kann nicht als Zugabe der andern Gattung erſcheinen, da das Beſtimmtere nicht einem Unbeſtimmten, das Subjective nicht einem Objectiven als bloßes Accidens ſich unterordnen kann; wenn Menſchen die Staffage eines Landſchaftgemäldes bilden, ſo iſt hier das Verhältniß ein anderes, der Menſch bildet Ein Ganzes mit der Natur, er iſt ihr homogen, ja er iſt ein Theil

von ihr und nach dieſer Seite ihr untergeordnet, während bei Menſchengeſang und Inſtrumentenſpiel dieſe Homogeneität und dieſe höhere Stellung des zweiten Factors nicht ſtattfindet. Der Geſang läßt ſich daher von Inſtrumenten einleiten, begleiten, verſtärken, aber nicht umgekehrt; *die Inſtrumentalmuſik verhält ſich zum Geſang*, ſofern ſie die in ihm hervortretenden Empfindungen noch mit weitern Formen muſikaliſcher Darſtellung umgibt, *ähnlich wie er ſelbſt zu der Empfindung*, die er darſtellt; ſie tritt daher namentlich dann begleitend zu ihm hinzu, wenn er ſelbſt, wie z. B. in der Arie, ſchon mehr in's Einzelne und Mannigfaltige eingeht, ſie fügt die concretere Ausführung ſolcher Stimmungsgemälde bei, gerade wie der Geſang zur Empfindung hinzutritt, wenn dieſelbe aus ihrem dumpfen Weben in ſich ſelbſt zu einem beſtimmtern Ausdruck ihres Inhalts herausſtrebt. Die Anlehnung des Geſanges an das Wort hat aber noch den weitern Vortheil, daß durch ſie allein größere „cycliſche" Tonwerke möglich werden. Längere Reihen von Inſtrumentalſätzen, wenn auch noch ſo kunſtreich nach den Geſetzen der Abwechslung, des Contraſtes, des Bewegungsrhythmus, des dramatiſchen Fortganges gegliedert, ſind eine Unmöglichkeit, ſie würden in Folge der Unbeſtimmtheit, die das Fehlen des Wortes mit ſich führt, den Geiſt, der vergeblich nach Licht in dieſen geſtaltloſen Tongeweben ſuchte, völlig abſpannen und abſtumpfen, daher ſchon Ouvertüren und Symphonien nicht zu lang ſein dürfen; Beſtimmtheit des Textes iſt nothwendig erforderlich, wenn die Muſik nicht auf kurze Tonſtücke beſchränkt, ſondern auch zu umfaſſendern Tongebilden größeren Styls befähigt ſein ſoll. — Allein im Gegenſatz hiezu tritt nun eben auch der eigenthümliche Vorzug der Inſtrumentalmuſik hervor. Sie vermag nicht größere Reihen von Stimmungen vorzuführen, wohl aber einzelne Stimmungen in einer Weiſe in's Große, Weite und Tiefe zu malen, zu der dem Geſang die Mittel fehlen, ſie vermag die Einzelſtimmung (ſofern dieſe innerhalb ihrer ſelbſt auch wiederum eine in's Unendliche analyſirbare Mannigfaltigkeit von Gefühlen, Luſt und Unluſt, Ruhe und Bewegung, Affect und Reſignation u. ſ. w. enthalten kann) mit Hülfe der ihr zu Gebot ſtehenden Maſſen, Klangfarben, verſtärkten Harmonieen, mannigfaltigen Rhythmen, Figurirungen ſo ſchlechthin concret für die Phantaſie durchzuarbeiten bis in ihre mannigfaltigſten und feinſten Wechſel, Nüancirungen, Abſtufungen, Steigerungen hinein, daß ſelbſt der kunſtvollſte polyphone Geſang dadurch überboten wird, wenn man nämlich von der Innigkeit des Ausdrucks abſieht, die dem Geſange ſtets vorzugsweiſe als ſein Eigenthum bleibt. Und in dieſem Reichthum von Mitteln, Formen entwickelt ſie zugleich eine, der Vocalmuſik wiederum verſagte, *Freiheit*, in der ſich ſo ſpezifiſch wie ſonſt nirgends die Unendlichkeit des Geiſtes, die unbegrenzte Erregbarkeit und Weite des Gefühls, die unabmeßbare Combinationskraft der Phantaſie

reflectirt. Sie ist nicht an das Naturorgan, nicht an erklärende Worte gebunden; sie bleibt bei aller concreten Mannigfaltigkeit doch stets im Unbestimmten, Gestaltlosen, im Reich der reinen Form, die den Inhalt (die Stimmung und ihren Verlauf) blos symbolisch andeutet, nicht definitiv ausdrückt; sie bietet wohl innerlich Bestimmtes, aber sie sagt es nicht, sie erhält sich frei hievon, folgt nicht einzelnen Worten, Sätzen, sondern bewegt sich ungebunden, wie das Gefühl selbst, bevor es sich gesammelt und in Worten sich ausgesprochen hat; sie hat ebendamit auch ein mit der Allgemeinheit des Denkens verwandtes Element, sie gibt wohl viele Tonreihen, die an sich gerade so concret sind wie Vocalmelodieen, an Bestimmtheit des Ausdrucks diesen nichts nachgeben, aber sie beläßt sie ohne den erklärenden Text, und damit läßt sie sie stehen wie allgemeine Typen, die so oder anders aufgefaßt, gedeutet werden können, sie hat auch mehr Raum zu Tonbewegungen, die nicht eigentlich melodisch sind und so gleich von vornherein nicht den Charakter spezifischen Gefühlsausdrucks an sich tragen, sondern mehr das lebendig aufgeregte, aufgerüttelte, in Spannung versetzte Gemüth überhaupt darstellen, sie muß sich allerdings quantitativ auf die Schilderung des Verlaufs einer einzelnen Stimmung beschränken, aber innerhalb dieser hält sie sich mit ihren die Stimmung und deren Gang erschöpfend analysirenden und doch das Qualitative, das Was des Geschilderten blos andeutenden Tongeweben so sehr im Allgemeinen, daß sie damit zugleich ein Abbild des in seine Innerlichkeit zurückgezogenen, die allgemeinen Formen, Verhältnisse, Verknüpfungen der Dinge an sich vorüberziehenlassenden Gedankenlebens wird. Der Gesang gibt die einzelne Stimmung direct, einfach, in wenig Worten; die Instrumentalmusik dehnt sie aus in's Weite und Breite, verfolgt und erschöpft den ganzen Umkreis der Gemüthsbewegungen, welche durch sie hervorgerufen werden, schildert sie in den mannigfaltigsten Farben und Wendungen, und läßt zugleich Alles in geisterhafter Idealität; so kommt es, daß nicht blos das einzelne Gefühl, sondern das Leben des Gemüths überhaupt und nicht blos das Gemüthsleben, sondern auch der ganze Schwung und Reichthum der Phantasie, dessen der Geist fähig ist, ja seine eigene ideale Unendlichkeit und Freiheit in ihr dem Bewußtsein gegenübertritt. Malerisch schildernde, dramatisch entwickelnde und in vollkommenster Lebendigkeit und Freiheit sich bewegende, die ganze Tiefe des Geistes und Gemüths enthüllende Darstellung der Einzelstimmung ist die Sphäre der Instrumentalmusik; diese hat sie anzubauen, in ihr steht sie da als eigene, vollberechtigte, das Tonmaterial erst ganz erschöpfende, den Gesang überbietende Kunst, und darum ist auch nicht die Vocalmusik für sich, sondern sie in ihrem Verein mit ihrer weniger seelenvollen, aber erfindungsreichern und mannigfaltiger ausgerüsteten Schwester die höchste Form der Tonkunst überhaupt. Es muß auch Kunstwerke geben,

in welchen die ganze Muſik mit allen Mitteln und Formen zuſammenwirkt, alſo Kunſtwerke, die beide Gattungen vereinigen; in dieſer Einheit gehört der Vortritt der ſelbſtbewußtern, klar vom Herzen zum Herzen redenden Vocalmuſik, aber auch der andern muß es geſtattet ſein, ihren Reichthum und ihre Kraft und Freiheit ungehemmt, ſo weit die Einheit es erlaubt, zu entfalten, wenn ein vollſtändiges, uns ganz ausfüllendes, alle unſere geiſtigen Kräfte in Anſpruch nehmendes und befriedigendes muſikaliſches Kunſtwerk entſtehen ſoll. In der concreten Formenfülle der Inſtrumentalmuſik iſt es dann endlich auch begründet, daß ſie für die Vocalmuſik in vielen Fällen unentbehrlich wird; ſobald die Vocalmuſik aus dem Gebiet des einfach innigen Stimmungsausdrucks herausgeht, bedarf ſie inſtrumentaler Begleitung, um mehr Fülle und Anſchaulichkeit zu gewinnen, und ſo zeigt es ſich auch hieran, daß nicht Trennung beider Gattungen und einſeitige Ueberſchätzung der einen oder andern, ſondern harmoniſche Vereinigung beider die höhern künſtleriſchen Zwecke der Muſik erreichen hilft. — Das Verhältniß der Inſtrumental- zur Vocalmuſik iſt dem hier Entwickelten gemäß auch noch mit etwas Anderem, nämlich mit dem zwiſchen Melodie und (ſelbſtändig rhythmiſirter) Harmonie zu vergleichen; Melodie iſt Ausdruck, Harmonie verſtärkter, erwärmter, vermannigfaltigter Ausdruck; wie ebendarum die Melodie der Harmonie voranſteht und doch in Tiefe, Wärme und Kraft mit ihr nicht wetteifern kann und nicht volle Muſik iſt ohne ſie, ſo behauptet die Vocalmuſik ihrer Schweſter gegenüber den erſten Rang, muß ſie aber als die reicher ausgeſtattete Begleiterin und Gehülfin anerkennen, die Vieles allein leiſten und ohne die ſie ſelbſt nicht vollkommen das muſikaliſche Gefühl befriedigen kann.

α. Die Vocalmuſik.

§. 799.

Die Gliederung der Vocalmuſik iſt in der allgemeinen Eintheilung der Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks in der Hauptſache bereits vorgezeichnet; ſie zerfällt 1) qualitativ einerſeits in einfach melodiſchen und melodiöſen, figurirenden, andrerſeits in ein- und mehrſtimmigen, in homophonen und polyphonen Geſang, 2) quantitativ in für ſich ſtehenden Einzelgeſang und größere Geſangwerke. Die weitern Unterſchiede, welche zu dieſen hinzutreten, ſind die zwiſchen rein ſubjectiver (lyriſcher) und objectiv ſubjectiver (darſtellender, epiſcher, dramatiſcher), zwiſchen weltlicher und religiöſer, ſowie in formeller Beziehung zwiſchen unbegleiteter und begleiteter Vocalmuſik; ebenſo reflectiren ſich die verſchiedenen Stylarten und die Stimmungsunterſchiede auch in der Vocalmuſik.

Die im §. angegebenen Unterſchiede ſind durch die §§. über Melodie, allgemeine Muſikformen, Stylarten, Vocal- und Inſtrumentalmuſik hinlänglich motivirt und vorbereitet, ſo daß ſie keiner ſpeziellern Rechtfertigung bedürfen. In welcher Art dieſe Unterſchiede bei den einzelnen Formen ſich vielfach kreuzen und combiniren, wird bei der Entwicklung von ſelbſt hervortreten. Der Unterſchied des Volks- und Kunſtgeſangs iſt in die allgemeine Eintheilung nicht aufgenommen, da er nur innerhalb der Liedform ſeine Geltung hat. — Ein Zweifel könnte bei einigen in den nächſten §§. beſprochenen Formen der Vocalmuſik, die in der Regel Inſtrumentalbegleitung fordern (Arie u. ſ. w.), darüber entſtehen, ob ſie nicht etwa erſt zur dritten Hauptgattung gehören, welche durch Vereinigung der Vocal- und Inſtrumentalmuſik zu Stande kommt; allein ſo lange die letztere blos begleitend auftritt, nicht aber zugleich ſich ſelbſtändig entwickelt und eben durch dieſe ſelbſtändige Entwicklung ihres eigenen Weſens zum Ganzen mitwirkt, haben wir immer noch Vocalmuſik in Vereinigung mit Inſtrumenten, nicht aber eine Einheit beider Hauptzweige, durch welche eine ganz neue Gattung entſteht.

§. 800.

Die erſte Stufe der Vocalmuſik iſt das Lied, das „Stimmungsbild" der Muſik, die einfache Melodie, welche die in ein lyriſches Gedicht niedergelegte Stimmung in ihrer einfachen Allgemeinheit muſikaliſch wiedergibt, entweder mehr volksmäßig natürlich, in ungebundener Weiſe vor Allem den Ausdruck anſtrebend, oder in kunſtmäßiger, die eine oder andere Stylart principiell durchführender, die Tendenz auf Ausdruck jedoch gleichfalls voranſtellender Form; endlich entweder mit oder ohne Begleitung von Inſtrumenten und Nebenſtimmen, mit oder ohne Mehrſtimmigkeit.

Den Naturgeſang ohne Worte, das zum Jodeln ausgebildete Jauchzen, von dem ſchon S. 816 die Rede war, übergehen wir hier und wenden uns gleich zu der beſtimmtern Form des Liedes, die aus dem poetiſchen Liede hervorwächst und ſelbſt wiederum es mitproduciren hilft, indem das Geſangsbedürfniß ebenſo zur Liederdichtung anregt, wie die Liederdichtung zur Liedercompoſition weiterführt. Das Lied iſt zunächſt rein lyriſch, die Liedermelodie will nichts ſein als der Ausdruck der Geſammtſtimmung des Gedichtes nach ihrem eigenthümlichen Charakter der Erregtheit, der Luſt, des Scherzes, der Trauer, der Wehmuth u. ſ. w. Das Lied geht einerſeits auf beſtimmten Ausdruck und hat eben in ihm ſein Weſen, nicht etwa in ſelbſtändigerer Ausbildung der muſikaliſchen Form, es iſt einfache Muſik, deren Werth ausſchließlich in dem Sprechenden, Treffenden, Charakteriſtiſchen beſteht; aber andrerſeits bleibt es bei der Geſammtſtimmung ſtehen, es ver-

folgt nicht die einzelnen Wendungen und Momente der Dichtung, es malt, charakterisirt noch nicht Einzelnes, sondern es bringt gleichsam den allgemeinen Gefühlsgehalt, der die ganze Dichtung durchdringt, auf einen kurzen, d. h. möglichst plastisch und anschaulich sich abrundenden Ausdruck, es hebt jenen Gefühlsgehalt heraus, es löst den Duft der Empfindung, der im Ganzen weht, von ihm ab; das Lied kehrt die Seele der Dichtung heraus, macht die Gemüthsbewegung, welcher sie entsprossen war, in Tönen offenbar, es faltet den in poetische Worte, Gedanken, Sätze auseinander getretenen Inhalt des Gefühls wiederum zusammen zur einfachen Gefühlsform, ohne das Einzelne der poetischen Ausführung nachbilden, musikalisch veranschaulichen zu wollen. Diese einfache Allgemeinheit zeigt sich als Grundcharakter des Liedes namentlich darin, daß es für das in mehrere Strophen zerfallende Gedicht nur Eine in jeder Strophe wiederkehrende Melodie hat, es bleibt sich wie das Metrum gleich, dessen starre Form es in den weichen Fluß der Musik auflöst, es kann natürlich, sofern die Anlage des Gedichtes es gestattet oder geradezu fordert, in einzelne Takte, Sätze, Perioden einen besonders charakteristischen, einen etwas erhöhten Ausdruck und Nachdruck legen, aber es tritt im Ganzen aus den Schranken der einfachen Melodie nicht heraus. Allein dieser Einfachheit ungeachtet ist das Lied so mannigfaltig wie die Unterschiede der Stimmungen und die auf ihnen beruhenden Unterschiede lyrischer Dichtungen selbst es sind; ja es schließt, obwohl es auf Charakteristik einzelner Momente der Empfindung sich nicht (wie die Arie) einläßt, doch einen mehr individualisirenden Naturalismus nicht aus, sondern es theilt sich gerade hienach in zwei Hauptklassen, in das weniger concrete Stimmungen ausdrückende, einfach empfindende und das entschiedener charakteristische, naturalistische Lied, welche beide wiederum die mannigfachsten Unterarten unter sich begreifen, indem z. B. der ersten Klasse Lieder angehören, deren Gegenstand die einfachen, allgemein menschlichen Gefühle und Stimmungen, elegische Empfindungen, Liebe, Freude, Trauer und dergleichen bilden, der zweiten Klasse aber die concretern Arten der Gesellschafts-, Bundes-, Fest-, Kriegs-, Trink-, Spottlieder, der Lieder, welche geschichtliche Erinnerungen oder Sagen feiern (ohne damit aus dem einfach lyrischen Charakter herauszutreten). Wegen seiner Einfachheit und seiner blos dem unmittelbaren Ausdruck des natürlichen Gefühls zugewandten Innigkeit ist das Lied etwas Naturwüchsiges, das aus dem Leben selbst sich erzeugen kann, auch wo es noch ganz an höherer Ausbildung der musikalischen Formen fehlt; ebenso aber läßt es auch eine künstlerische Behandlung zu, und so entsteht der weitere sehr wichtige Unterschied des Volks- und Kunstlieds. Das erstere ist das einfachere, ungebundenere, formlosere, indem es in ihm nur um den möglichst sprechenden und natürlichen Empfindungserguß zu thun ist; exacte Symmetrie der

Periodiſirung, ſtrenges Ebenmaaß und feinere Geſtaltung des Rhythmus, kunſtvolle Modulation, ja ſelbſt ſtrenges Feſthalten eines beſtimmten Tongeſchlechts (Dur oder Moll) wird hier noch nicht angeſtrebt und entſteht mehr zufällig, aber Alles, was zum Ausdruck gehört, Klarheit und Beſtimmtheit, kräftige Erregtheit, Derbheit, heitere Laune, Humor, Herzensfreudigkeit, Liebesdrang, ſowie andrerſeits tiefe Weichheit, elegiſche Wehmuth, traurige Sehnſucht, düſtere Melancholie, tritt in der Volksmelodie mit einer Friſche, Urſprünglichkeit und Naivität hervor, die ſie nur mit der Volkslyrik theilt, die Muſik tritt hier auf in dem Gewande unverkünſtelter Natur, daher das Volkslied ſtets die reine Quelle bleibt, aus welcher auch der höhern Tonkunſt jedes Zeitalters ſtets neue Läuterung und Erfriſchung zuſtrömt. Eine weit ſchwerer und ſeltener gedeihende Pflanze iſt das Kunſtlied, es kann nicht gelingen, wenn die Kunſt aufgehört hat naiv zu ſein; es ſoll allerdings ſeinen Charakter als Kunſtlied nicht verleugnen, ſondern im Gegentheil alle Mittel der Kunſt, die auf ſo beſchränktem Gebiete anwendbar ſind, für ſich aufbieten, es ſoll nicht durch erkünſtelte Popularität, ſondern durch ideale Einfachheit oder, wo es um dieß zu thun iſt, durch treffenden, ſchlagenden Naturalismus wirken, aber es ſetzt Naivität ſowohl des Fühlens ſelbſt als des Erfindens voraus; denn das Lied ſoll ja doch immer den unmittelbarſten Ausdruck wirklicher Empfindung, der überhaupt möglich iſt, geben, auch das Kunſtlied muß ſtets eine wirkliche, durch keine Reflexion abgeſchwächte, abgeblaßte, beirrte Bewegtheit des Herzens abſpiegeln und das in einer Form, die gleichfalls überall dieſe ihrer ſelbſt ſichere, unbeirrte, friſch zugreifende Unmittelbarkeit an ſich hat, und die ebendarum nicht gemacht, künſtlich erdacht, ſondern nur, nachdem ſie aus künſtleriſch gebildeter Phantaſie ſogleich in kunſtmäßigerer Geſtalt als das Volkslied emportauchte, dann auch im Einzelnen kunſtmäßig ausgeführt werden kann. Während das Volkslied ſeines mehr ſtofflichen Charakters wegen ſich mehr nach den verſchiedenen Stimmungsqualitäten, wie ſie oben der Hauptſache nach aufgezählt ſind, in verſchiedene Gattungen gliedert, kommt beim Kunſtlied als der bewußtern, ideellern Form auch der Stylunterſchied in weſentlichen Betracht, der freilich mit dem Inhaltsunterſchied ſelbſt wieder in enger Beziehung ſteht; einfache, ernſte Idealität, kräftig malender Naturalismus, ſoweit er die Grenzen des Liedes nicht überſchreitet, rührende Weichheit, reizende Anmuth ſind hier die Hauptunterſchiede, wogegen das Erhabene im Liede nur annäherungsweiſe erreicht werden und das Derbkomiſche nicht in ausgeführterer Weiſe in ihm vorkommen kann. Verwandt, aber nicht zuſammenfallend mit dieſen Unterſchieden iſt der zwiſchen religiöſem und weltlichem Liede; das erſtere iſt immer ideal, kann aber ebenſoſehr den Charakter des Ernſten, des an ſich Haltenden, als des Weichen, Gebrochenen an ſich haben, wogegen dem weltlichen

Liede neben der Idealität und Weichheit das Naturaliſtiſche, das charakteriſtiſcher Individualiſirende, ebenſo das Anmuthige und nicht minder die Fortführung der Weichheit der Empfindung bis zum Schmelz reiner Sentimentalität (im guten Sinne des Wortes), die eben im Liede den paſſenden Ort zu ihrer Aeußerung findet, vor Allem zugehört. Das religiöſe Lied fällt unter den oben aufgeführten zwei Hauptklaſſen der erſten, dem „einfach empfindenden" Liede zu; Einfachheit iſt bei aller Innigkeit ſein Geſetz; ein religiöſes Lied, ſelbſt wenn es nicht von vorn herein zu einem Chorgeſang beſtimmt iſt, muß immer allgemeiner Natur ſein, in dem Sinne, daß die Andachtsſtimmung den beherrſchenden Grundton bildet und daher die ſpeziellere Stimmungsindividualiſirung ausgeſchloſſen bleibt; das Natürlichmenſchliche darf ſich hier nicht frei in die Weite und Breite ergehen, ſondern darf nur erſcheinen als aufgelöst in die Idealität des frommen Gefühles überhaupt. Die dem religiöſen Liede nicht minder weſentliche Idealität ſchließt aber ebenſo auch ein zu ſtarkes, zu ausdruckreiches Hervortreten des Empfindens ſelbſt aus (vgl. S. 975), die Empfindung darf hier nicht auftreten mit dem Reiz und Schmelz des Schwelgens in ſich ſelbſt, des Anmuthiglockenden, des Rührenwollens, und auch das Süße, Weiche, ſehnſüchtig oder wehmüthig Zerfloſſene findet in dieſem Gebiete ſeine Stelle nur unter der Hülle edler Idealität, die das Empfindſelige, Sentimentale, Schmachtende von ihm abwehrt; kurz wie durch Naturaliſmus, ſo durch überfließende Anmuth und Weichheit wird die Muſik weltlich, wogegen auf der andern Seite das weltliche Lied, z. B. wo es ethiſchen Inhaltes iſt oder wo durch die Dichtung eine Miſchung beider Gattungen (frommer Kriegesmuth, religiöſer Patriotismus) an die Hand gegeben iſt, durch idealen Charakter ſich dem religiöſen bis zur Ununterſcheidbarkeit annähern wird, nur etwa mit Ausnahme der weniger activkräftigen Haltung, die ſich im religiöſen Lied immer noch irgendwie ausprägen ſollte, weil die Ichheit hier nicht auf ſich ſelbſt geſtellt, ſondern vom Gefühl der Abhängigkeit von einer univerſellern Macht durchdrungen iſt. In formeller Beziehung iſt es natürlich nicht blos die Tonfolge (nebſt Modulation und Harmonie), ſondern namentlich auch Rhythmus (und Tempo), in deſſen verſchiedener Geſtaltung jene Unterſchiede ſich muſikaliſch ausprägen; wie die Tonfolge bald einfachere, gleichförmigere, bald geſchwungenere, verſchlungenere, in ſtärkerem Wechſel und Contraſt ſich hebende und ſenkende, ſchärfer und eckiger ſich zuſpitzende Linien zieht, ſo iſt auch der Rhythmus bald ruhiger, gehaltener, gleichartiger, bald auch energiſch, provocirend, leicht, lebendig, ſpringend, wechſelvoll, wie der Charakter des einzelnen Tonſtücks es erheiſcht. Eine weitere, zu dieſen Stoff- und Stylunterſchieden noch hinzukommende Unterſcheidung iſt die zwiſchen Liedern für verſchiedene Stimmen; die ſich hier ergebenden ſpeziellern Unterſchiede ſind wiederum theils materieller Natur (Männergeſang, Kinder-

lied u. ſ. w.), theils formeller Art, indem der verſchiedene Charakter der Stimmen, wie er S. 850 angegeben iſt, auf die Geſtaltung dieſer Liedergattungen von Einfluß iſt und in ihnen zu naturgemäßem Ausdruck kommen ſoll.

Wir betrachteten das Lied bis jetzt noch ohne Rückſicht auf die Frage, ob es als Einzelgeſang (Monodie) oder als uniſon vielſtimmiges oder als mehrſtimmiges oder endlich mit oder ohne inſtrumentale Begleitung auftritt. Monodie iſt das Lied ſeinem allgemeinen Begriffe nach nicht, da es in der Regel die natürlichen und hiemit auch zu ſympathetiſchem Mitgefühle geeigneten Empfindungen des Menſchenherzens ausſpricht, und ebenſowenig ſchließt es an ſich die Begleitung aus; die letztere dient im Gegentheil zu einer Verſtärkung, Verdeutlichung, charakteriſirenden Ausmalung des einfachen Liedestones und Liedesausdrucks, die an ſich ſeine Wirkung nur heben kann, wenn ſie nämlich ſeinem Charakter gemäß iſt und ſich dem Geſang gebührend unterordnet, ſie thut zum Geſang einen inſtrumentalen Wiederklang hinzu, der ihn gleichſam aus ſeiner Einſamkeit herausnimmt, ihn voller, tonreicher macht; ſie umgibt ihn mit der Lieblichkeit der Harmonie, durch die er an Innigkeit gewinnt, ſie muß nur etwa da nothwendig fehlen, wo das Lied, wie z. B. Gretchen's „Meine Ruh' iſt hin" entſchieden einen ſtillen, verhüllten, beklemmten Monolog des Herzens mit ſich ſelbſt darſtellen ſoll. Lieder ſolcher Art ſind natürlich auch weſentlich monodiſch; und nicht minder, jedoch wohl begleitbar, ſind es alle diejenigen, welche etwas rein Individuelles oder ganz beſonders zarte Gefühle ausſprechen; die Grenze iſt hier freilich ſchwer zu ziehen, und ſchlechthin iſt von Liedern der letztgenannten Art jede Mehrheit mitſingender Stimmen nicht auszuſchließen, wenn nur dieſe Nebenſtimmen ſelbſt in Führung und Vortrag dem Liedcharakter angemeſſen ſind. Die Angemeſſenheit der uniſonen Viel- oder der harmoniſchen Mehrſtimmigkeit nimmt zu, je mehr das Lied allgemeinere Bedeutung, Lebendigkeit, Kraft, Wärme hat, ſo z. B. bei nationalen, kriegeriſchen, geſellſchaftlichen Liedern; bei dieſen letztern wird ſie geradezu zur Nothwendigkeit, und hiemit tritt denn auch die einzige concretere Form auf, welcher das Lied fähig iſt, nämlich das Einandergegenübertreten einer Einzelſtimme und des mehrſtimmigen Geſangs, die bereits in dramatiſirender Weiſe einander antworten. Lieder, die weſentlich auf Vielſtimmigkeit angelegt ſind, machen eine eigene Gattung aus, das Chorlied (indem wir die Bezeichnung Chor für den über das einfach mehrſtimmige oder uniſon vielſtimmige Lied hinausgehenden gewichtigern, entwickeltere Muſikformen in ſich aufnehmenden vielſtimmigen Geſang aufbehalten). Das Chorlied iſt ſchon weniger als das melodiſche Lied auf Melodie und Rhythmus allein angewieſen, es wirkt auch durch Tonkraft und Tonfülle, es kann ebendarum in die Melodie weniger ſpezifiſche Entwickelt-

heit und Bedeutſamkeit legen, ſie und ihre Rhythmiſirung vereinfachen, ja es muß Letzteres thun, wenn es allgemein ſingbares Volks- oder Gemeindelied werden will. Davon gibt insbeſondere das volksmäßige religiöſe Chorlied, der Choral, eine klare Anſchauung. Der Choral ſtreift vermöge innerer ſachlicher Nothwendigkeit alle ſpezifiſchere melodiſche und rhythmiſche Gliederung ab, er ſucht den Gang des Geſangs und die Takteintheilung möglichſt einfach und gleichförmig zu geſtalten, er gewinnt, was er hiedurch an Mannigfaltigkeit und Belebtheit verliert, wieder theils durch die ſicherer und leichter gewordene Bewegung der Maſſe, theils durch die Würde und Ruhe, die in dieſem regelmäßigen Fortgange liegt, ſowie durch rhythmiſch bewegtere und melodiöſere Zwiſchenſpiele zwiſchen den einzelnen Strophen, welche der Maſſenbewegung zugleich die für ſie nothwendigen Ruhe- und Sammlungsmomente gewähren, und welche ſchon aus dieſem Grunde nur ein viel zu weit greifender Puritanismus vom Kirchengeſange ausſchließen zu müſſen glauben kann. Im Choral kommt ſo die dem Liede weſentliche Einfachheit, verbunden mit idealer Großheit und mit einer von aller Ueberweichheit fernen ernſtkräftigen Haltung, zu ihrer vollen Verwirklichung, der Choral iſt das Lied in ſeiner eigentlichſten Geſtalt, auf ſeiner höchſten Potenz. Die Harmonie der Inſtrumentalbegleitung überlaſſend, ſtrömt er im klaren Octavenzuſammenklange aller Tonregionen machtvoll und gemeſſen einher, das reinſte Bild des Zuſammengehens aller individuellen Empfindungen in Ein ſie befaſſendes Allgemeines, verſchmähend alle ſpezielle Individualiſirung, blos Eine Geſammtſtimmung darſtellend, in der die perſönlichen Gefühle der Einzelnen wie zu Einem unauflösbaren Guſſe verſchmolzen ſind. Den Gegenſatz zum Choral bildet dasjenige Chorlied, das einen großen oder den größten Theil der Wirkung entweder in den Rhythmus oder in Harmonie und Modulation legt; auch hier kann die Tonkunſt innerhalb enger Schranken, oft nur durch einzelne an rechter Stelle angebrachte Harmoniewendungen, die ſchönſten und charakteriſtiſchſten Effecte hervorbringen, obwohl natürlich Ebenmaaß, Fluß, beſtimmter Charakter der Melodie die Haupteigenſchaften des Liedes zu bilden haben; das vorzugsweiſe durch Harmonie wirkende Chorlied nähert ſich bereits dem „Chore“ ſelbſt, in welchem die verſchiedenen Tonmittel und Tonformen zu entwickelterer Anwendung gelangen.

Das Lied als die Realiſation der einfachen Melodie iſt wie dieſe (§. 779) Anfang, Mitte und Ende aller Muſik; mit ihm erſt gewinnt ſie Klarheit, Seele, Innigkeit; zur Liedform kehrt ſie überall, auch in Inſtrumentalwerken, zurück von den zuſammengeſetztern Kunſtformen; aus ihr bildet ſie durch Figurirung, Variirung, Nachahmung u. ſ. w. dieſe höhern Formen ſelbſt heraus; Lieder jeder Art, beſonders Volkslieder, Chorale fügt die Compoſition gerne (freilich oft auch mißbräuchlich als Nothbehelf) in größere Tonwerke ein, als Momente der Ruhe, in welchen die erregtere,

verwickeltere und künſtlichere Tonbewegung ſich erweicht und ſammelt, ſich abklärt und vereinfacht und das Gefühl in ſeiner urſprünglichen Natürlichkeit und Innigkeit zum Worte kommen läßt. Aber die Sphäre des Liedes iſt zu eng, ſein Gang und ſeine Mittel zu einfach, als daß ſchon die Vocalmuſik, geſchweige denn die Inſtrumentalmuſik bei ihm ſtehen bleiben könnte; die lyriſche Muſik würde zu elegiſch, zu wenig charakteriſtiſch entwickelt, zu einförmig, wenn ſie auf das Lied ſich beſchränken wollte, und das Lied muß daher reichere Geſtalten aus ſeinem Schooße hervorgehen laſſen. Dieſes Ungenügende der Liedform kündigt ſich zuerſt damit an, daß ſchon innerhalb ihrer ſelbſt ein Streben nach Erweiterung und mannigfaltigerer Charakteriſtik hervortritt, durch welches ſie über ihre urſprüngliche Geſtalt hinausgetrieben wird.

§. 801.

Aus der einfachen Liedform tritt das Kunſtlied zuerſt damit heraus, daß es durch variirende Begleitung einen Wechſel und Fortſchritt in den Ausdruck der lyriſchen Stimmung zu bringen ſucht. Hieran ſchließt ſich weiter das durchcomponirte Lied, eine Form, die beſonders dann ihre Geltung hat, wenn der Inhalt des Lieds nicht mehr rein lyriſch, ſondern erzählend, epiſchlyriſch iſt, d. h. bei der Ballade, wiewohl das epiſchlyriſche Lied auch innerhalb der einfachen Form bleiben kann, womit die Romanze gegeben iſt.

Variirung der Inſtrumentalbegleitung iſt eine durch das natürliche Streben nach Mannigfaltigkeit und Abwechslung hervorgerufene Form, die aber aus dem Liede bereits etwas Anderes macht als es urſprünglich iſt. Die Melodie bleibt ſich in ihren Wiederholungen gleich, aber die Nebenſtimmen wechſeln; dadurch iſt ſogleich (falls nämlich die Abwechslung nicht bloße bedeutungsloſe Form iſt) eine verſchiedenartige Nüancirung der Stimmung und mit ihr ein Fortgang, eine Fortbewegung von einer Stimmungsmodification zur andern gegeben; das feſte, gerade durch die gleichförmige Wiederholung des Ganzen um ſo mehr in's Licht geſetzte Verweilen des Gefühls auf Einer Grundſtimmung beginnt ſich zu lockern, die plaſtiſche Geſtalt des Liedes bekommt Leben und Bewegung, welche ſeine ruhige Gleichheit mit ſich ſelbſt erſchüttert, welche jedoch z. B. innerhalb größerer Tonwerke, Opern u. ſ. w., in denen Vermannigfaltigung des Ausdrucks ohnehin das Grundgeſetz bildet, ganz in Ordnung iſt, indem ſie das Lied den ſonſt in dieſen Werken herrſchenden Formen annähert. Das in der Begleitung variirte Lied bildet den Uebergang zum durchcomponirten, das einzelne oder alle einzelnen Strophen mit eigenen, mehr oder weniger unter ſich verwandten, natürlich aber von Einer Grundidee getragenen Melodieen

ausſtattet. Schon beim lyriſchen Lied kann dieß eintreten, wenn es mehr eine werdende, in ſtetigem Fortgange begriffene, ſich ſteigernde Stimmung, oder eine reflectirtere, die Empfindungen beſtimmter auseinander legende, nach verſchiedenen Seiten des Fühlens ſich hinwendende oder geradezu in gegenſätzliche Gefühlsmomente (vgl. S. 796) ſich ſpaltende und aus ihnen erſt wieder in ſich zurückkehrende Gemüthsbewegung darſtellt; hier muß die Muſik, wenn nicht vielfach völlige Incongruenzen einzelner Theile des Gedichtes mit der Geſangcompoſition entſtehen ſollen, dem Gange und den Wendungen des Gedichtes nothwendig folgen und kann es auch mit vollſtem Rechte, da ſie im Feſthalten des Grundtons, in beſchränkterer Anwendung von Modulationen, ſowie in der Geſtaltung der Tonfolgen, Harmonieen und Rhythmen immer Mittel genug beſitzt, um die Einheit des Ganzen nicht verloren gehen zu laſſen. Innerhalb des eigentlich lyriſchen Liedes iſt jedoch die durchgehende Compoſition immer Ausnahme, niemals Regel; ſie iſt je nach Umſtänden Sache freier Wahl des Componiſten, der einen auch einfacher Behandlung fähigen Text umfaſſender bearbeiten, eine reichere Fülle von Empfindung in ihn hineinlegen kann, als er zunächſt zu enthalten ſchien. Beſtimmter gefordert aber iſt ſie, wenn das Gedicht nicht einfach lyriſch, ſondern erzählender Art iſt, ſo daß in ihm nicht blos ein Wechſel von Empfindungen, die doch wieder zuſammen Ein Stimmungsganzes ausmachen, ſondern zugleich ein realer Wechſel differenter, gegenſätzlicher Zuſtände, Handlungen, Begebenheiten zur Entwicklung kommt, welche ebendarum auch von beſtimmterem Wechſel und Contraſt der innern Zuſtände, der Stimmungen (ſowohl objectiv der Perſonen, deren Schickſale und Handlungen Inhalt des Gedichtes ſind, als ſubjectiv des Zuſchauers und Hörers) begleitet ſind. Dieſe epiſch- und, ſofern die Perſonen als ihre Empfindungen ſelbſt ausſprechend auftreten, zugleich dramatiſch-lyriſche Poeſie iſt die Ballade, die ſich zur muſikaliſchen Compoſition eignet, wenn das lyriſche Element in ihr das hervorſtechende iſt. Die Muſik kann hier bereits eine mannigfaltige Charakteriſtik, wie ſie das einfache Lied nicht zuläßt, entwickeln, ſie kann den Geſang an einzelnen Stellen in's Declamatoriſche übergehen laſſen, um einen beſtimmtern dramatiſchen Ausdruck zu erzielen, ſie findet ebenſo in freierer Modulation und kunſtvollerer Geſtaltung der Begleitung, z. B. in ſelbſtändigen, den Geſang unterbrechenden, einzelne Hauptwendungen der Erzählung einleitenden Zwiſchenſpielen Mittel zu concreterer Zeichnung, kurz ſie iſt hier durch den objectivern Stoff aufgefordert, ſelbſt objective, darſtellende Muſik zu werden. Indeß leidet die Ballade, ſo erfindungsreich ſie auch ausgeführt ſein mag, an dem Widerſpruch, daß die Form doch die der einfachen muſikaliſchen Lyrik iſt; als Poeſie iſt ſie von dieſem Widerſpruche frei, da ſie ihre Erzählung rein objectiv der Phantaſie entgegenbringt, aber bei der muſikaliſchen Compoſition und Recitation wird

die Form der Objectivität doch wiederum nicht wirklich festgehalten, das Ganze wird in die Form eines lyrischen Gefühlsergusses gebracht, der Vortragende muß abwechselnd die Rolle des empfindenden Zuschauers der Handlung und die des dramatischen Darstellers der in ihr redenden und handelnden Personen übernehmen, es ist eine stets in die Subjectivität zurückgenommene Objectivität, ein Vorherrschen der erstern über die letztere, das doch wiederum den Eindruck eines Mangels an Lebendigkeit des Ganzen, des Mangels einer wahren, dem Inhalt adäquaten, für seine vollkommen sprechende Darstellung zureichenden Kunstform machen muß; die durchcomponirte Ballade gehört mit Einem Wort einer einseitig subjectiven Richtung an, die auch das Objective subjectiv umgestaltet, sie ist keine reine Gattung. Befriedigender ist daher die, bei einfachern (z. B. Göthischen) Dichtungen dieser Art statthafte, nichtdurchcomponirte, höchstens die Begleitung wechselnde, etwa auch an einzelnen Stellen, z. B. am Schlusse, die Melodie ändernde, erweiternde, ihr mehr Kraft oder Innigkeit gebende Ballade, die das Geschichtliche nicht malend schildern, sondern nur seine allgemeine Bedeutsamkeit für das Gefühl, die Stimmung, die es durchweht, den Eindruck, den es auf die Empfindung macht, veranschaulichen, kurz wie das einfache Lied durch den Ausdruck, nicht aber durch speziellere Charakteristik wirken will. Eine Nebenart nichtdurchcomponirter, sondern einfach melodischer episch-lyrischer Lieder, die Romanze, entsteht, wenn das epische Element in ihnen vorherrscht, wenn das eigentlich Lyrische, Weiche, Rührende zurücktritt und das Ganze mehr eine objectiv plastische Haltung hat, die auch in der Melodie sich abspiegelt. Die Romanze kann ernster oder auch komischer Art sein, aber in beiden Fällen tritt der lyrische Ausdruck zurück, es ist weniger auf Innigkeit, Wärme der Empfindung, als auf eine (wiewohl nicht speziell malende) charakteristische Gestaltung der Tonfolge abgesehen, die dem rein Lyrischen gegenüber das Gepräge der Ruhe, der Objectivität, des Ansichhaltens, wie um anzudeuten, daß erzählt werden soll, an sich trägt, dem Inhalte aber deßungeachtet im Allgemeinen wohl entspricht durch das Gepräge des Ernstes, der Bedeutsamkeit oder andrerseits des Komischheitern, in das sie sich kleidet. Die Romanze schließt sich nicht enger an den Text, sie schlägt mehr den allgemeinern, ernst gewichtigen oder burlesken Erzählerton an, der zum Bänkelsängertone herabsinkt, wenn aus der für die Romanze wesentlichen Zurückhaltung des Ausdrucks Ausdruckslosigkeit, mechanische oder gar plumpe Recitation wird. Auch in die Instrumentalmusik ist die Romanze übergegangen; sie bezeichnet hier dem Rondo verwandte Sätze mit kürzerem, leichtem, nicht auf Tiefe des Ausdrucks, sondern auf klare, freie, wohlgefällige Tonfolge abzweckendem melodischem Hauptsatz, der wie die Liederstrophe fortwährend in gleicher Weise, zuerst ohne, sodann mit Zwischensätzen, die sich allmälig erweitern und vermehren können, sich wiederholt und endlich das Ganze abschließt.

Das wesentlich auf variirende Begleitung angelegte Kunstlied, die Ballade und die Romanze sind bereits mehr oder minder entschieden monodisch. Am wenigsten noch das erstere, da z. B. ein Chorlied wechselnde Instrumentalbegleitung wohl verträgt; doch ist diese gerade beim Chorlied, dessen Hauptgewicht doch immer in dem vollkräftigen Ausdruck der unisonen oder harmonisirten Melodie selbst liegt, von geringerer innerer Bedeutung; da wo die Begleitung wirklich höhere Bedeutung hat, da ist überhaupt der Ausdruck ein nüancirterer Ausdruck, der dem Chorgesang weniger angemessen und nur beim Einzelvortrag vollkommen zu erreichen ist. Aus demselben Grund neigt sich auch das durchcomponirte Lied vorherrschend der Monodie zu, ganz entschieden aber die durchcomponirte Ballade, deren spezifisch malende, die verschiedensten Wendungen nehmende, freie Form sie mit Nothwendigkeit dem monodischen Vortrage zuweist; wenn dramatische Chöre nicht minder reich sind an kunstvollern Wendungen, so ist hiebei zu beachten, daß dieselben ganz und gar nichts Anderes sind als der Ausdruck einer eine Mehrheit von Personen bewegenden Gesammtstimmung, wogegen es der Ballade nicht wesentlich ist, als Massengesang aufzutreten. Der Balladensänger ist nicht Publikum, das ist vielmehr der Chor, sondern er ist Erzähler, der vor das Publikum hintritt, und daher ist die Ballade Einzelgesang. Nichtdurchcomponirte Balladen können allerdings von einer Mehrheit gesungen werden; die Sänger sind in diesem Falle das von der musikalischen Erzählung lebendig bewegte, sie dem Dichter und Tonsetzer nachsingende Publikum; aber auch die nichtdurchcomponirte Ballade ist, wenn ihr Styl mehr episch darstellend als lyrisch fühlend ist, dem strengen Begriff nach Monodie. In gleicher Weise verhält es sich mit der Romanze; je bestimmter sie ihren objectiv plastischen, erzählenden Charakter bewahrt, desto mehr ist sie Monodie, die vom Publikum gehört, nicht aber mitgesungen werden kann, weil nicht ein allgemein menschliches Gefühl, sondern ein charakteristisches Tonbild speziellern Inhalts ihr Wesen ist.

§. 802.

Die Liedform hebt sich auf und macht einer freiern Gestaltung der Vocalmusik Platz, wenn dieselbe dazu fortschreitet, dem musikalisch wiederzugebenden Inhalte einen Ausdruck zu verleihen, welcher den einzelnen Momenten, in die jener Inhalt sich aus einander legt, folgt, und eben die charakteristische Darstellung des Einzelnen sich zum Zwecke setzt, ohne in dieser Ausmalung der Einzelmomente an irgend ein anderes Formprinzip als an das Gesetz, daß die Einheit der Grundstimmung des Ganzen mit hervortrete und bei dem Fortgang von einem Momente zum andern Stetigkeit und Motivirung nie vermißt werde, gebunden zu sein, — Recitativ, declamatorischer Gesang und Arie.

Das Moment des charakteriſtiſchen Einzelausdrucks, das wir an der Liedform vermißten und zu dem auch Ballade und Romanze ſich noch nicht ganz entſchieden erheben, weil ſie die Wiederkehr gleicher oder gleichartiger Strophen feſthalten, verwirklicht ſich vollſtändig in Recitativ, declamatoriſchem Geſang und Arie. Die beiden erſtern erheben das declamatoriſche Element, das uns ſchon bei der durchcomponirten Ballade begegnete, zu ſelbſtändiger Ausbreitung, die Arie führt die lyriſche Charakteriſtik zu ihrer Vollendung. Auf den erſten Anblick liegt die Arie dem Liede näher als das Recitativ, ſo daß jene voranzuſtellen wäre, die Form der Arie entfernt ſich ja von der des Liedes weit weniger als die des Recitativs; aber die Arie hat deßungeachtet das declamatoriſche Prinzip ſelbſt wiederum in ſich, und es iſt daher begrifflich das Richtigere, dem Liede zunächſt das Recitativ (und den declamatoriſchen Geſang) als erſte die Liedform ganz ſprengende Muſikgattung gegenüberzuſtellen und erſt von ihm aus zur Arie fortzugehen.

Die Muſik ſtrebt Alles darzuſtellen, was die Empfindung irgend anregt, auch das Hiſtoriſche; ſie erhält namentlich in größern Geſangwerken religiöſen, epiſchen, idylliſchen, dramatiſchen Inhalts Anlaß genug, einzelnes Hiſtoriſche, an deſſen Recitation ſich dann nachher wiederum eigentlich lyriſche Gefühlsergüſſe knüpfen, in der Weiſe des Geſangs vorzutragen, nicht etwa blos um auch in ſolchen Partieen die muſikaliſche Form des ganzen Tonwerks äußerlich feſtzuhalten, ſondern vor Allem, um durch die muſikaliſche Darſtellung, die ſie auch dem Hiſtoriſchen zu Theil werden läßt, die Bedeutung, welche es je nach Inhalt und Charakter für das Gefühl hat, mehr oder weniger beſtimmt zu veranſchaulichen. So entſteht *das epiſche Recitativ*, der objectiv epiſchen Liedform entſprechend wie die Arie der ſubjectivlyriſchen. Bei dieſer Gattung des Recitativs geht nun freilich der muſikaliſche Ausdruck inſofern wiederum verloren, als die Melodie hier aufhört und ein Mittelding zwiſchen ihr und der bloßen Rede an ihre Stelle tritt, und es ſcheint daher von dieſem Recitative nicht geſagt werden zu können, daß es ſich durch charakteriſtiſche Ausmalung der Einzelmomente des Inhalts vom Liede unterſcheide; wo die Muſik auf Melodie verzichtet, wo ſie ſich mit Tongängen begnügt, bei welchen es zu concreter Anwendung ausdrucksvollerer muſikaliſcher Formen gar nicht kommt, da, hat es den Anſchein, könne auch kein charakteriſirendes Eingehen in das Spezielle des Inhalts erwartet werden. Allein das Minus von Ausdruck, das hier allerdings eintritt, weil recitirt und nicht mehr liedartig geſungen wird, iſt kein Null; wo es zu dieſem Null kommt, da iſt gar keine Muſik mehr; innerhalb ſeiner den lyriſchen Fluß und Schmelz allerdings ausſchließenden Objectivität iſt das Recitativ doch weſentlich gerade auf ſprechenden Ausdruck und zwar eben des Einzelnen gerichtet. Die Muſik tritt hier aus ihrer weſentlichen Form, der eigentlichen Melodie, heraus, aber doch in

keiner andern Abſicht, als um einem Inhalte, deſſen objectiver Charakter keine melodiſche Compoſition erlaubt, eine muſikaliſche Faſſung zu geben, welche Dasjenige an ihm, was für das Gefühl Bedeutung hat, charakteriſtiſch hervorhebt; ſeelenvoller, in den Inhalt aufgehender Erguß kommt hier nicht zu Stande und ebendeßwegen keine Melodie, keine der muſikaliſchen Empfindung vollen Lauf laſſende, ſtetig dahinfließende, den Text ganz in ſich auflöſende Tonreihe, aber deßungeachtet eine der Melodie analoge Tonbewegung, die durch ihre ganze Haltung, durch Tempo, Rhythmus, Modulation, durch die Art der Auf- und Abbewegung in Intervallen, der Hebungen und Senkungen, durch Accentuation einzelner Stellen, durch Steigerung des Tones, der innern Bewegung, des Affects, ſowie endlich auch durch harmoniſche Begleitung einen ſpezifiſch muſikaliſchen Ausdruck ſowohl der Geſammtſtimmung als insbeſondere einzelner Hauptmomente erzielt. Gerade dieſe Hervorhebung einzelner Momente gibt dem erzählenden Recitativ die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, die ihm an ſich der Melodie gegenüber fehlt; eine unvollkommene, zur Ergänzung durch wahrhaft lyriſche Muſik hintreibende und daher auch nicht populäre, ſondern aus Reflexion entſtandene Kunſtform bleibt dieſes Recitativ immer, aber im Einzelnen lebendig charakteriſiren und zeichnen kann es, in ausdrucksvollern Stellen und Wendungen dieſer Art kehrt es gleichſam immer wieder zu dem muſikaliſchen Typus zurück, den es durch ſeine übrige kältere, gebrochenere Weiſe aufgeben zu wollen ſcheint; es iſt Rede, die eben anfängt muſikaliſch zu werden, und die im Ganzen blos den muſikaliſchen Ton überhaupt anſchlägt, im Einzelnen aber bereits Anſätze wirklich muſikaliſcher Rhythmik und Melodik aus ſich hervortreibt. Das Gleiche findet ſodann auch ſtatt bei dem rein lyriſchen und dem dramatiſch lyriſchen Recitativ, nur mit dem Unterſchiede, daß es frei von der epiſchen Breite und Ruhe, die den ſpezifiſchen Ausdruck mehr nur an einzelnen Stellen hervortreten läßt, von Anfang an concentrirter, bewegter, affectvoller, nüancirter und daher einer durchgehend feſtgehaltenen, in immer wieder neuen Formen erſcheinenden Charakteriſtik fähiger iſt. Dieſe beiden Recitativgattungen entſtehen, wenn die das Innere bewegende Empfindung zwar hervortritt, aber nicht in den ſtetigen Fluß der Melodie einmündet, entweder weil es (ähnlich wie im epiſchen Recitativ) um ein deutlicheres, das Einzelne markirter darlegendes Ausſprechen des Gefühlsinhalts (z. B. in kirchlichem Geſang) zu thun iſt, oder weil die Empfindung ſich noch nicht zu einfachem Ausſtrömen ihrer ſelbſt geſammelt hat, ſondern noch zu ſehr reflectirend mit ihrem ſpeziellen Inhalt, ihren Motiven beſchäftigt, noch zu ſtürmiſch aufgeregt, hinundhergezogen und -getrieben iſt, oder endlich (beſonders im Drama) weil der Inhalt neben ſeinen Gefühlselementen auch andere, mehr der Reflexion angehörige enthält, die für einfach melodiſchen Vortrag ſich nicht eignen, ſo

daß hier das dramatiſche Recitativ dem epiſchen ſich wiederum annähert. Möglich iſt auch, daß der Fluß der Melodie wieder abgebrochen und in recitativiſche Sätze übergegangen wird, wenn ein einzelnes bewegendes Moment zur ſchärfern Ausſprache, zur Heraushebung aus dem gleichförmigen Gange der Melodie drängt; in allen Fällen iſt es eben immer das Sichgeltendmachen einzelner Elemente, was dazu treibt, die Recitativform an die Stelle der Liedform zu ſetzen. In einem großen Vortheil befindet ſich das lyriſche und dramatiſche Recitativ dem epiſchen gegenüber dadurch, daß es bewegter und erregter und ſo nicht nur ſchon durch ſich ſelbſt muſikaliſcher iſt, ſondern auch des Hülfsmittels malender, markirender, hebender, Fluß, Wärme und Schmelz über das Ganze verbreitender Begleitung weit mehr als jenes ſich bedienen darf; die reichere Begleitung kann ſo ziemlich Alles, was dem Recitativ zum Muſikaliſchen fehlt, von ſich aus hinzuthun, ohne ſeinen Charakter zu beeinträchtigen, ſie ſtellt neben die Worte, in denen das Gemüth ſich Luft macht, das innere Wogen, Sehnen, Erzittern des Gemüths ſelbſt, ſie läßt die bewegte Seele ſchauen, die bis jetzt nur in gebrochenen Lauten ihre Empfindungen äußert; auf dieſem Gebiete kann die Muſik die charaktervollſten und ergreifendſten Kunſtwerke ſchaffen, ſo ſchwierig es freilich immer iſt, dem gebrochenen Redegang wahrhaft muſikaliſches Leben einzuhauchen. Denn *gebrochen*, zertheilt in ſcharf auseinander gehaltene Worte und Sätze bleibt das Recitativ immer, es beſteht eben in dieſer Fixirung des Einzelnen, in dem Abwerfen einer das Ganze umſpannenden und verſchmelzenden Melodie, in der Pronuntiation jeder Periode, jedes Wortes, jeder Sylbe mit einem beſondern eben nur an dieſen Punkt gehörenden Accent und Ausdruck, daher namentlich die fortwährenden ſtarken Intervallwechſel oder vielmehr Sprünge, die eben die einzelnen Momente von einander recht ſondern ſollen; es iſt immer eine nur angefangene, ſtockende, vor der Reflexion nie in Gang kommende oder vor ihr wieder zurückweichende Muſik, es iſt das Ueberwiegen des Inhalts über die Form, es iſt eine muſikaliſch gehobene, rhythmiſirte Sprache, welche dabei doch das was ſie iſt bleiben muß, eine gebrochene Wortreihe; das Recitativ iſt eben noch nicht oder nicht mehr wirkliche Muſik und iſt daher auch keine ſelbſtändige Muſikform, es bildet immer nur die Vorbereitung, den Uebergang zu eigentlichem Geſange oder tritt es an einzelnen Punkten ſprechend aus ihm hervor; ja das Recitativ muß, ſobald in ihm die Empfindung eine tiefer bewegte iſt, dem melodiſchen Element innerhalb ſeiner ſelbſt Raum geben, es muß wechſeln zwiſchen Wort- und eingefügten Melodiepartieen (Arioſo), in welchem Wechſel dann allerdings der Kampf des Gemüths mit ſich ſelbſt, das durch Reflexion und Affect immer wieder zurückgehaltene Sichherausdrängen der Empfindung ſich auf wahrhaft dramatiſche Weiſe darſtellt.

Der Hauptmangel des Recitativs, das Gebrochene, Atomiſtiſche, hebt ſich zunächſt auf im declamatoriſchen Geſang. Das Recitativ iſt auch Declamation, wenn nämlich ſein Ausdruck einfach und doch markirt und das Gebrochene der Rede nicht zu ſtark iſt — denn Declamation iſt ein Vortrag, der die Hervorhebung des Einzelnen weſentlich in Einheit hält mit Veranſchaulichung des Ganges, des Fortſchritts, der Steigerung u. ſ. w. des Ganzen, ſie verfährt nicht bruchſtückweiſe, ſondern ſie wirkt in und mit dem Ganzen, ſie veranſchaulicht den dem Ganzen inwohnenden „Bewegungsrhythmus", ſie erzielt Geſammteffect —; aber declamatoriſcher Geſang iſt das Recitativ nicht, das unmelodiſche Recitativ iſt nicht Geſang und das ganz melodiſch-werdende nicht declamatoriſch. Der declamatoriſche Geſang iſt nicht mehr gebrochene Rede, ſondern er hat wie die Melodie Fluß, Continuität, Biegſamkeit, aber er iſt auch noch nicht Melodie, er hält vielmehr innerhalb des continuirlichen Tonfortſchritts die Einzelworte feſt und folgt einfach ihnen, ſo daß nicht melodiſche Ausführung, Dehnung, auch nicht nothwendig melodiſche Gruppirung, Periodiſirung, ſondern blos melodiöſer Vortrag des Ganzen und ſeiner einzelnen Worte und Sätze zu Stande kommt. Die altkirchliche Ritualmuſik bildete vorzugsweiſe dieſen declamatoriſchen oder Sprechgeſang aus, der, um einen gewichtigen Inhalt deutlich und doch mit muſikaliſchem Ausdruck ausgeſtattet zu pronuntiiren, die Worte in das Gewand einfacher, gebundener, fließender melodiöſer Sätze kleidet, ohne damit ſchon zu Melodieganzen fortzuſchreiten. Auch die Oratorien- und die dramatiſche Muſik wendet dieſe Gattung mit großer Wirkung z. B. in Chören an, die man mehr Sprech- als Singchöre nennen muß; Mendelsſohn hat in ſeinen Compoſitionen zu ſophokleiſchen Tragödien gezeigt, was für ein lebendiger, draſtiſcher Eindruck mit dieſem Sprechgeſange zu erzielen iſt; und nicht minder iſt von dieſer declamatoriſchen Singweiſe anzunehmen, daß ſie die Hauptform der griechiſchen Muſik war und daß eben auf ihr der tiefe Eindruck beruhte, den dieſe Muſik trotz ihrer einfachen Mittel hervorzubringen vermochte; ja ſie iſt ohne Zweifel überhaupt die älteſte Kunſtmuſik. Der Eindruck des Sprechgeſangs iſt, wenigſtens im Moment, der wirkſamſte, rührendſte, ſtärkſte; iſt der Sprechgeſang mehr lyriſcher Natur, dem lyriſchen Recitativ verwandt, aber eben geſangreicher, ſo wirkt die Einfachheit der melodiſchen Wendungen, mit welchen die Worte vorgetragen werden, die Verſchmähung alles Künſtlichen, die Natürlichkeit und Helligkeit, die rein vom Herzen zum Herzen ſpricht, der ruhige, ſanfte, fließende Wechſel zwiſchen Hebung und Senkung ebenſo erhebend als gewinnend und eindringend; iſt aber der Sprechgeſang mehr dramatiſch und daher namentlich in rhythmiſcher Beziehung bewegter, gegliederter, geſchärfter, ſo macht die Energie und Unmittelbarkeit, mit der hier die ganze im Tertinhalt latitirende Erregtheit, ohne alle melodiſche Dehnung und Erweichung nur

dem Wortrhythmus folgend, Schlag auf Schlag blitzartig ſich entladet, im Augenblick des Hörens einen durch nichts zu überbietenden Eindruck draſtiſcher Kraft, dem nur die überwältigende Wirkung einer abſolut vollendeten dramatiſchen Wortdeclamation nahe zu kommen vermag. Beide Arten des Sprechgeſangs, die lyriſche mit ihrer lieblichen Herzlichkeit, und die dramatiſche mit ihrer hinreißenden Lebendigkeit ſind weit mehr als das Recitativ weſentlich berechtigte Muſikgattungen; in ihnen iſt Muſik, Seele, Geſang, zwar in allgemeinſter, einfachſter, aber ebendamit in potenzirteſter Weiſe; aus ihnen könnte neben der Oper ein zweites mit muſikaliſchem Ausdruck begleitetes Muſikdrama ſich entwickeln, falls nämlich eine ſpätere Entwicklung der Kunſt und der geiſtigen Anſchauungsweiſe überhaupt dahin führte, Stoffe in der Art und Weiſe der griechiſchen Tragödie zu finden, die, in der Mitte zwiſchen Oper und Wortdrama liegend, für muſikaliſche Declamation ſich eigneten, ethiſch dramatiſche Stoffe, welche feierlich innigen und kräftigen Ausdruck, aber keine breitere muſikaliſche Ausführung verlangten, ſo daß eben dieſe Mittelgattung die richtige für ſie wäre.

So hoch der declamatoriſche Geſang in den ſo eben hervorgehobenen Beziehungen ſteht, ſo falſch wäre es nun aber deßungeachtet, in ihm die höchſte oder gar einzige Form des über die Liedform hinausſtrebenden Geſanges zu erblicken. Es iſt Muſik in ihm, aber keine freie und ganze Entfaltung der Muſik; er löst die Rede in Muſik auf, aber er bindet die Muſik an Sylben, Worte, Sätze, Metrum; er kommt nicht oder nur zufällig zur Realiſirung der der Muſik eigenthümlichen Formen gleichartiger entſprechender Perioden; er führt immer von einer Wendung zur andern, läßt keinen Gedanken ſich ſelbſtändig entwickeln, er wirkt nur in und mit dem Worte, unterſtützt nur den Eindruck des letztern, es kommt in ihm kein Tongebilde zu eigener Conſiſtenz, ſondern das Ganze ſchwebt oder rauſcht vorüber wie das verhallende Wort ſelbſt; der muſikaliſchen Phantaſie wird Nichts geboten, ſie geht leer aus, es war doch nur ein momentaner, muſikaliſchrhythmiſch erwärmter und belebter declamatoriſcher, nicht ein wirklich muſikaliſcher Eindruck, den wir erhielten, das Einzelne des Inhalts ließ auch hier die Form, die Kunſt nicht zu ihrem Rechte gelangen; ja der Ausdruck ſelbſt trat ebendarum nicht voll und wirkſam genug hervor, weil es nicht zur Entwicklung breiterer Formen kam, innerhalb welcher die einen beſtimmtern Ausdruck bedingenden Mittel wirklich hätten vollſtändiger angewandt werden können, kurz es war eben mehr Eindruck als Ausdruck, es war muſikaliſche Rede, aber nicht Muſik. Es kann daher kein Zweifel ſein, daß es auch noch eine andere, das Einzelne der Stimmung charakteriſtiſch mit vollem Ausdruck malende Art der Vocalmuſik geben muß, in der nicht blos Muſik iſt, ſondern die ganz und vollkommen Muſik iſt. Die Tonkunſt iſt ſo formenreich, daß es in der That ſonderbar wäre, wenn

gerade dieß, die concrete Darſtellung eines Empfindungsinhalts in allen ſeinen Nüancen, Wechſeln, Steigerungen u. ſ. w., ihr verſagt ſein ſollte. Mit Recitativ und Declamation begann einſt die Kunſtmuſik, aber ſie ſchritt mit Recht fort zu dem wahrhaft muſikaliſchen Empfindungsgeſange, zur Arie, ſie gerieth hiebei in einſeitige Cultivirung der Form auf Koſten des Ausdrucks, aber dieſe vorübergehenden Verirrungen beweiſen gegen die Wahrheit der Sache ſo wenig als überhaupt bekanntlichſt der Mißbrauch jemals den rechten Gebrauch aufheben kann. Im Gegentheil, die Arie iſt die Krone aller monodiſchen Vocalmuſik, ſie einigt den charakteriſtiſchen Ausdruck des Einzelnen wiederum mit der ſtrengeren Form und dem lebendigen Fluß der Melodie, ſie iſt das recitativiſchdeclamatoriſch gewordene und doch wiederum vollkommen melodiſche Lied. Gerade weil die Arie Beides zumal iſt, kann bei ihr leicht einſeitig das eine oder andere Element geltend gemacht werden; überwiegt das Streben nach charakteriſtiſchem Ausdruck, ſo nimmt ſie leicht die gebrochene, kühle Recitativform oder die pathetiſche und doch bis zur Nüchternheit conciſe Form der dramatiſchen Declamation an; iſt aber die Tendenz vorhanden, das rein muſikaliſche Element, die Periodicität der Gliederung oder die reiche Entwicklung oder den Fluß und Reiz der Melodie zur Geltung zu bringen, ſo wird ſie leicht ſteif formaliſtiſch oder andrerſeits mit ſog. ſchönen Gedanken und deren Wiederholungen überladen oder weich, charakterlos, ja am Ende ein leeres, ſchnörkelhaftes Singſtück, das zu nichts Anderem nütze iſt als um die Kehlenfertigkeit des Sängers zu zeigen. Auch können ſehr wohl Mißgriffe in der Anwendung der einzelnen Formen der Arie gemacht, z. B. eine Arie mit reicher und darum an ſich der Wiederholung wohl werther Melodieentfaltung in eine Situation verlegt werden, deren Eigenthümlichkeit nicht geſtattet, daß das lyriſche Element der Herzensergießung ſich breit mache, den Gang der Handlung aufhalte, während wir anderswo gerade da, wo eine ſolche Ergießung ganz am Platze wäre, mit einer viel zu kurzen, unentwickelten Melodie abgefertigt werden. Allein dieß Alles beweiſt nichts gegen die Arie ſelbſt, ſondern gegen Geſchmack und Takt des Componiſten; ſoll es überhaupt Muſik als eigene Kunſt und nicht blos halbmuſikaliſche Rhetorik geben, ſoll die ganze Muſik nicht auf den Standpunkt des ſechszehnten Jahrhunderts oder vielmehr der atheniſchen Tragödie zurückgeſchraubt werden, ſo iſt die Arie, die Rouſſeau mit Recht das Meiſterſtück der (Vocal-)Tonkunſt nennt, in ihrer bleibenden Bedeutung anzuerkennen. Nur in ihr ſpricht das Gemüth das was es erfüllt ganz, nach allen Seiten, in ungehemmtem Erguſſe aus, nur in ihr legt ſich die Seele ganz hinein in den Geſang, nur in ihr kommt das Individuelle zu ſeiner muſikaliſchen Darſtellung, nur in ihr fühlen wir vollkommen mit, was das Innere des Andern bewegt, da das Lied und der Chor jedes in ſeiner Art hiefür

zu allgemeiner Natur ſind; nur von der Arie empfangen wir den Eindruck des vollkommenen, reine Form und charakteriſtiſche Wahrheit, Gefühlsinnigkeit und ſcharfe pſychologiſche Entwicklung der einzelnen Gefühlsmomente in ſich verknüpfenden Kunſtwerks der Vocalmuſik. Recitation iſt indirecter, Declamation directer Idealiſmus, das Lied und die Arie vereinigen beide, neigen ſich nach der einen oder andern Seite vorzugsweiſe hin, nur wiederum beide in verſchiedener Weiſe, das Lied hat zu wenig Raum, um beide Elemente zu umfaſſenderer Entfaltung kommen zu laſſen, die Arie aber geht zunächſt ein in die ganze Breite und concrete Beſtimmtheit des indirecten Idealiſmus, weiß aber doch wiederum mittelſt ihrer periodiſchen Gliederung, mittelſt ihrer innigen Verbindung und flüſſigen Verſchmelzung der Theile das hohe, klare, einfach ſchöne Gepräge directer Idealiſirung demſelben aufzudrücken. Die verſchiedenen Formen der Arie ergeben ſich einfach daraus, daß ſie entweder lyriſche oder dramatiſche Arie iſt, und daß ſich die eine oder andere entweder mehr dem Liede oder dem Recitativ und Sprechgeſang annähert; im erſten Falle findet ſtrophen- oder rondoartige Ausführung, Wiederholung, Entwicklung der Gedanken und abgemeſſenere Periodiſirung ihre Stelle, wogegen im zweiten der einfache Ausdruck des Inhaltes das Ueberwiegende iſt. Welche Form anzuwenden ſei, ergibt ſich im einzelnen Falle aus ihrem Zweck und aus der Situation, in der ſie geſungen wird (vgl. S. 955). Ganz falſch iſt es natürlich, der Arie, die ſich ganz den jeweiligen individuellen Empfindungen anzuſchmiegen hat, eine feſte allgemeingültige Form geben und z. B. vorſchreiben zu wollen, daß und wie einzelne Hauptgedanken wiederholt werden ſollen; das Eigenthümliche der Arie iſt vielmehr, keine Form, d. h. wohl Form (rein muſikaliſche, melodiſche Form), aber nicht irgend eine beſtimmte Form zu haben, ſondern die Form ganz dem Inhalt gemäß zu bemeſſen. Die Wiederholung wird ſtets am Platze ſein, wenn die Situation ſo iſt, daß das Individuum als von einer Empfindung beherrſcht, immer wieder auf ſie zurückkommend erſcheint; auch in ſolchen Fällen, wo ja die Wiederholung gerade höchſt dramatiſch iſt, ſie als undramatiſch, den Gang der Handlung ſtörend zu bezeichnen, wäre ein abſolutes Mißverſtändniß einer modernen, einſeitig den dramatiſchen Fortſchritt betonenden Richtung, die, wenn ſie folgerichtig ſein wollte, auch aus dem Drama alle Expoſition der Gedanken und Gefühle verbannen und aus ihm ein wahres Todtengerippe, eine geiſt- und lebloſe Folge von Begebenheiten und Situationen zu machen verſuchen müßte. Das Richtige über dieſe Frage liegt ſchon bei Mozart vor, der ſich, die bekannten Bravourarien abgerechnet, von aller Schulform emancipirt und ganz nach Erforderniß der einzelnen Fälle Arien theils von liedartiger, ſtreng periodiſirter, wiederholender, theils von ganz freier, lediglich dem Ausdruck folgender Form componirt, übrigens auch in Arien der letztern Art keineswegs pedantiſch

prinzipiell alle und jede Wiederholung vermieden, ſondern, wo ſie natürlich und zur einheitlichen Abrundung des Ganzen paſſend war, ſie gleichfalls zur Anwendung gebracht hat (Tamino im erſten, Saraſtro im Anfang des zweiten Acts der Zauberflöte). Wie ſehr ſodann im Weſen und in der Form der Arie als der ganz freien Darlegung des Empfindungsergufſes namentlich Dieſes liegt, dem Verlaufe, den Wechſeln, den Steigerungen des Gefühls ungehemmt nachzugehen und durch dieſe lebendige Veranſchaulichung der Pulsſchläge des Herzens, durch voll und energiſch ſich entfaltenden Bewegungsrhythmus gerade wahrhaft dramatiſch, ja noch dramatiſcher als das Schauſpiel zu wirken (keineswegs aber, wie man meint, den dramatiſchen Ausdruck zu ſtören), bedarf nur kurzer Erwähnung; mit der Arie wäre nicht blos die Muſik, ſondern eine Hauptgattung des Drama ſelbſt, das rein muſikaliſche, nur in der Muſik den adäquaten Ausdruck ſeiner bewegtern Stimmungen und Situationen findende Drama, aus dem Kreis der Künſte herausgeriſſen und vernichtet. Auf einen weſentlichen Unterſchied zwiſchen Sprechgeſang und Arie iſt noch hinzuweiſen; die Declamation ſchließt die Inſtrumentalbegleitung nicht gerade nothwendig aus, namentlich die dramatiſche nicht, deren größere Erregtheit wohl durch Mitwirkung von Inſtrumenten ſtärker hervorgehoben werden kann, aber ſelbſt hier darf dieſe Mitwirkung nur eine im eigentlichſten Sinne des Worts „begleitende" ſein, ſich aber nicht für ſich geltend machen wollen; die Declamation ſchließt ſich ſo unmittelbar an das Wort an und verdankt alle ihre Wahrheit und Wirkſamkeit ſo ſehr eben nur dieſer Unmittelbarkeit, mit der ſie die einzelnen Worte und Sätze mit zutreffendem Ausdruck, Accent und Ton hervorhebt, daß eine ſelbſtändigere Inſtrumentalmuſik ihre Klarheit und Schärfe nur trüben, ihre Einfachheit nur in Schatten ſtellen, die diſtincte Auffaſſung auf Seiten des Hörers nur unmöglich machen würde. Noch mehr gilt dieß von der lyriſchen Declamation; auch neben ihr müſſen die Inſtrumente entweder ſchweigen oder mit einer Begleitung ſich begnügen, die den einfachen, kunſtloſen Eindruck der geſungenen Worte nicht ſtört und beeinträchtigt durch Hinzuthat concreterer, den zarten Hauch, der über dem Ganzen ſchwebt, verwiſchender, die reine ätheriſche Klarheit zerſtörender Formen. Bei der Arie dagegen verhält es ſich in dieſer Beziehung gerade wie bei dem Recitativ und dem kunſtreichern Liede; die malende Charakteriſtik der Arie fordert mit Recht noch eine genauere Individualiſirung durch Inſtrumente, und auch der Eindruck, den die Arie machen ſoll, der Eindruck des Ueberfließens des Gefühls in rückhaltloſe volle Aeußerung ſeiner ſelbſt, wird nur erreicht, wenn die Stimme nicht allein ertönt, ſondern Orcheſtertöne ſich zugeſellt, deren Harmonie und Klangfülle die ganze Tiefe und Weite der Gemüthsbewegung, welche in den Einzeltönen der Melodie ſich ausſpricht, veranſchaulichen; die Melodie für ſich, eben weil ſie nur ein

Nacheinander von Einzeltönen iſt, reicht nicht zu, um die Wärme und Erregtheit des in allen ſeinen Regionen lebendig bewegten Gemüths vollkommen zur Erſcheinung zu bringen, dieß geſchieht erſt durch die Harmonie, die mit dem Einzelnen das Ganze, mit dem Einfachen das Volle, mit der Empfindung die Geſammtſtimmung gibt. Beſchränkt man die Vocalmuſik auf declamatoriſchen Geſang, ſo ſei man ſo conſequent und gebe aller reichern Inſtrumentalbegleitung den Abſchied; will man aber dieſe haben, ſo belaſſe man es auch bei demjenigen, wozu ſie allein paßt, bei der Arie, wie ſie durch Mozart zur Vollendung gekommen iſt. Es verſteht ſich, daß die Begleitung dem Geſange untergeordnet bleiben muß, ſelbſt wenn ſie ſich noch ſo reich und bedeutungsvoll ausbreitet; das Orcheſter kann ſelbſt im Drama (blos mit Ausnahme ſolcher Fälle, wo es die Aufgabe hat, eine neben dem Geſang hergehende Handlung, auf die er ſich ſelbſt bezieht, zu veranſchaulichen) trotz aller concretern Individualiſirung der Figuren, Läufe u. ſ. w. vorherrſchend doch nur mitſingen, nicht aber neben dem Geſange ſelbſtändige Inſtrumentalmuſik aufführen wollen; ſeine Beſtimmung iſt zunächſt einzig die, den Geſang zu heben und zu tragen, zu bewirken, daß er mit der ganzen Innigkeit, mit der ganzen fließenden Weichheit, mit der geſättigten vollen Kraft, mit der klaren Individualiſirung, die er eben in der Arie haben muß, der empfindenden Phantaſie vorgeführt werde und ſo in ihr mit derſelben Wärme und derſelben Beſtimmtheit des Eindrucks ſich reflectire, mit welcher er aus dem Gemüthe des bewegten Individuums ſelbſt hervortönt. Das iſt eben das Eigenthümliche der Arie, das Subjectivſte, Individuellſte unmittelbar auszuſprechen und mitzutheilen, das Innerſte und Verborgenſte herauszukehren, die Seele ſelbſt und was ſie bewegt überfließen zu laſſen in die Seele des Hörers; mit der Arie treten wir aus dem Gebiete des Allgemeinern ganz und vollkommen hinein in das der einzelnen Perſönlichkeit; dieſes Perſönliche mit ſeiner ganzen Eigenheit und Eigenthümlichkeit anſprechend, penetrant und ergreifend (wie Lied und Sprechgeſang), klar und anſchaulich (wie das Recitativ) hinzuſtellen, es herauszuleiten aus der ideellen Welt des Innern in die reale objective Welt iſt ihr Beruf, daher ſie auch auf Seiten des Künſtlers eine „Objectivität", eine Fähigkeit das Subjectivſte in einfach zutreffenden, unmittelbar anſchaulichen Formen zu reproducciren, vorausgeſetzt, die ihm nur eine reiche Phantaſie, verbunden mit ebenſo großer, das Weſentliche direct erfaſſender Schärfe und Klarheit des Geiſtes, ſowie mit ſeiner Empfänglichkeit für das Charakteriſtiſche gewähren kann. Nirgends iſt, weil alle dieſe Bedingungen nicht überall beiſammen ſind, ſo viel Werthloſes, theils Steifes und Trockenes, theils Inhaltloſes, blos formell Melodiſches producirt worden als auf dem Gebiet der Arie; aber nirgends kommt auch die ganze Lebendigkeit und Wärme der Muſik ſo wie in ihr zu Tage, wenn ſie nicht durch Unvermögen oder Ungeſchmack verkümmert und verdorben wird.

Die seit Gluck so vielfach besprochene formelle Frage, ob die Arie dergestalt *an das Wort gebunden* sei, daß auf jede Sylbe nur Eine oder höchstens in Ausnahmefällen etliche Noten weiter fallen dürfen, erledigt sich einfach durch die Unterscheidung zwischen ihr und dem declamatorischen Gesange. Nicht einmal dieser ist (wie auch das Lied seiner allgemeinern Haltung ungeachtet nicht) so mechanisch an die Sylbenfolge gekettet, daß er nicht hie und da, wo mit einem Worte oder Satze der Strom der Empfindung seinen Culminationspunct erreicht, weiter ausholen, das Gewicht, das auf solche Puncte fällt, durch ausgeführtere melodische Wendungen ausdrücken, daß er ebenso nicht hie und da Manches wiederholen dürfte, was von besonderer Bedeutung ist; Form und Inhalt kämen ja mit einander in Widerspruch, wenn der letztere auch da, wo er eine bestimmtere Markirung, ein Verweilen auf ihm fordert, ganz ebenso kurz und schnell, d. h. (S. 908) ganz ebenso ungewichtig wie weniger gewichtige Momente, behandelt würde. Noch viel weniger aber kann an die Arie eine Anforderung dieser Art gestellt werden. Die Musik ist nun eben einmal die Kunst, welche zur Rede hinzutritt, um den dieser letztern nicht erreichbaren vollständigen Ausdruck der Wärme und Tiefe der Empfindung zu ihr hinzuzuthun, sie „fängt da an, wo die Rede aufhört"; die Rede ist etwas Practischzweckmäßiges, sie ist *der concise Gedankenausdruck*, der zum Behuf klarer und leichter Mittheilung des Gedachten aus einfachen, leicht überschaulichen Bezeichnungen (Worten) und Combinationen derselben (Sätzen) besteht, und der ebendarum unverweilt vom Einen zum Andern fortschreitet, um das Gedankenbild in zusammengedrängtem, schnell zusammenzufassendem Umriß zu geben; die Musik aber ist dieß Alles nicht, sie ist nicht logische Bezeichnung, nicht Syllabirung, nicht Abbreviatur, nicht Geschwindschrift, nicht Mittel für den Zweck leichter und scharfer Gedankenverdeutlichung, zu all Dem wäre sie außerordentlich unpassend gewählt, sondern sie ist *breiter, voller Gefühlserguß*, sie ist dazu erfunden, um sich auszusingen, wie es einem um's Herz ist, um der ganzen das Gemüth nicht oberflächlich momentan berührenden, sondern es mehr oder weniger tief und dauernd beherrschenden, erfüllenden, schwellenden, niederdrückenden Bewegtheit einen natürlichen, nichts als sich selbst bezweckenden Ausdruck zu geben, wie er sich vermöge der Einrichtung der menschlichen Organisation im Ton darbietet; die Rede setzt für Alles Ein Wort, spricht Alles ein- höchstens zweimal aus, auch wenn sich gerade eben an dieses Wort, diesen Namen u. s. w. im Augenblick, wo er ausgesprochen wird, die tiefste und mannigfachst bewegte Gemüthserregung knüpft, die Rede kann eine solche Erregung wohl auch ausmalen in einer Folge von Sätzen, Strophen, Gedichten, aber an einem einzelnen Punkte, wenn er auch innerhalb des Ganzen noch so schwer wiegt, kann sie nicht stillhalten, höchstens

durch die Stellung im Satze und durch accentuirten Vortrag seine hohe Bedeutung einigermaßen andeuten, denn die Logik oder der Umstand, daß sie logische Gedankendarstellung ist, gestattet es nicht anders; die Musik dagegen ist von dieser Gebundenheit frei, sie muß sie abwerfen, da sie sonst eben das ihr eigenthümlich Zukommende, das Gefühl, zurückdrängen, verschweigen müßte, statt es kundzuthun, und sie kann sie abwerfen, da das längere Verweilen auf einem Puncte, wenn es nicht übermäßig ist, die Symmetrie und Ueberschaulichkeit, die natürlich auch der musikalische Ausdruck haben muß, nicht beeinträchtigt, sondern im Gegentheil die Gleichförmigkeit des streng periodischen Melodienbaus in ganz berechtigter Weise durch Auslassungen dieser Art unterbrochen wird. Rede und Musik haben nicht dasselbe Tempo (Zeitmetrum), die Musik richtet sich in ihrem Tempo, in ihrem Eilen und Verweilen nach der Empfindung, nicht nach Begriff und Wort; „der Gedanke", sagt Moritz ganz richtig, „hat Licht, die Empfindung Fülle; der Gedanke kann sich auf einmal äußern, die Empfindung nur nach und nach sich ihrer Fülle entledigen; der Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwangere Wolke, ihr Erguß ist der langsamere oder schnellere Tropfenfall". Die Läugnung dieses Unterschieds zwischen Rede und Musik, die Behauptung der syllabischen Melodie als der einzig zulässigen ist derselbe Widerspruch, wie wenn man der lyrischen Poesie die Ausmalung einer Empfindung durch mehrere Strophen hindurch verbieten, die Disposition der Scenen eines Drama's, die Skizze eines Gemäldes u. s. w. für den bessern Ausdruck der Idee des Ganzen erklären wollte, weil sie alles überflüssige Beiwerk bei Seite lasse, oder weil, wie Wagner und seine Schule in Bezug auf die Oper behauptet, die breite Ausführung an dem Widerspruch leide, das was blos Mittel für den Ausdruck sei zur Hauptsache zu machen. Melodie in der Musik, Ausführung in der Poesie, Musik im musikalischen Drama sind Zweck, nicht Mittel (außer soweit alles Einzelne, was Zweck ist, auch wieder Mittel ist für irgend etwas Allgemeineres, für vollständige Realisirung der Idee der Kunst, sowie für Förderung und Bereicherung des Geisteslebens überhaupt), Musik und Kunst überhaupt wollen nicht belehren, sondern schön und ausdrucksvoll darstellen (wiewohl sie hiemit indirect auch Dieß und Jenes mit tiefem Eindruck lehren können), man will in der Kunst die Idee in voller Realität, nicht in dürftig symbolischer Andeutung, nicht in einem Ausdruck, der blos Mittel ist, man will sehen, hören und genießen, und insofern ist eine in Coloraturen, Läufen, Cadenzen das Maaß überschreitende Arie, wenn sie nur Vocal- und nicht Instrumentalmelodie darbietet und keine unnatürlichen Anforderungen an das Organ macht, immer noch dramatisch musikalisch, weil auch in diesen Figuren an sich ein immerhin adäquater Ausdruck der stärkern Bewegtheit des Gemüthslebens, wie sie eben im Drama

nicht im lyriſchen Lied zu Tage tritt, gegeben iſt. Die Arie iſt nicht blos einfache Melodie, wie das Lied, ſondern auch figurirte; die Figuren mit ihren ſchnell auf einander folgenden Wendungen ſtellen das Unruhige, aus dem Gleichgewicht herausgehobene, unendlich Wechſelvolle der Gemüthsbewegtheit, die Rouladen das ganze und volle Sichausladen und Sichauslaſſen der durch alle Tonregionen hindurcheilenden, das ganze Tongebiet durchmeſſenden, nur durch dieſes Sichausbreiten zu größern Tondimenſionen ſich ſelbſt genügenden Empfindung ſo treffend dar, daß gegen ihre (richtige) Anwendung in der That nichts mit Fug eingewendet werden kann. — Umgangen werden konnte die Erörterung dieſer Fragen, obwohl ſie ganz einfach mit der Frage, ob es eine Muſik überhaupt geben ſolle oder nicht, zuſammenfallen, an dieſem Orte deswegen nicht, weil neuerdings „die muſikaliſche Melodie“ für undramatiſch erklärt worden iſt; wir beſtreiten die Möglichkeit eines blos recitativiſch-declamatoriſchen muſikaliſchen Drama's gar nicht, aber wir leugnen, daß es das einzige und höchſte ſei, wir können ihm nur einen ſehr engen Kreis, der über den der antiken Tragödie nicht hinausginge, zuweiſen, und wir müßten zudem namentlich rückſichtlich der mehr lyriſchen Partieen eines ſolchen einfachethiſchen Drama's (auf welches in der That das Kunſtwerk der Zukunft, wie es S. 208 u. ſ. f. ſich exponirt, hinauskommt) als Hauptbedingung ſeiner etwaigen Entſtehung ein Wiederaufleben einer einfachen ethiſchreligiöſen Anſchauungsweiſe und einer damit gegebenen einfach humanen Gemüthsinnigkeit betrachten, zu welcher in Betracht der geſpannten Verhältniſſe und der reflectirten, in ſich geſpaltenen Bildung des modernen Lebens die Zeit wohl noch nicht da ſein dürfte. In Bezug auf die bisherige dramatiſche Muſik aber iſt der Theorie der Zukunftsmuſiker entgegenzuhalten, daß wir dramatiſch declamatoriſche Muſik ſchon längſt in Fülle haben, und daß ſie alſo nicht erſt geſchaffen oder aus vermeintlichem Untergange wieder hergeſtellt zu werden braucht; wir finden in Enſembleſtücken, Quartetten, Terzetten, auch in Arien unſrer klaſſiſchen Opern ſehr häufig, nämlich in allen Stellen, wo der Geſang mehr dem parlando als der Melodie ſich nähert (ohne doch förmlich recitativiſch zu werden), den Sprechgeſang ganz richtig angewendet; auch den Vergangenheitsmuſikern war es von ſelbſt klar, daß in dramatiſchen Werken nicht Alles breit melodiſch fließend und ebenſo wenig Alles recitativiſch gebrochen, mit recitativiſcher, das Einzelne geſondert hervorhebender Umſtändlichkeit componirt werden kann, und die Vertheidiger der Zukunftsmuſik irren ſich mithin gewaltig, wenn ſie uns ſagen, unſer jetziger muſikaliſcher Geſchmack ſei durch die „muſikaliſche Melodie“, die uns noch immer „in den Ohren klinge“, ſo verdorben und verwöhnt, daß er eine nicht abſolut muſikaliſche, declamatoriſche Melodie gar nicht mehr zu begreifen im Stande und daher auch einer richtigen Würdigung der neueſten Richtung unfähig ſei.

Recitativ und Arie haben zwar ihren Hauptort in größern lyriſchen, epiſchen, dramatiſchen Werken, in Cantate, Oratorium und Oper; ſie waren aber deßungeachtet ſchon hier zu betrachten; ſie entſtehen doch nicht einzig und allein erſt mit dieſen breitern Muſikformen; das Recitativ bildet ſich, wie oben erwähnt, ſchon aus dem umfangreichern Liede hervor, es iſt auch Theil von dieſem, die Arie aber kann auch ſelbſtändig beſtehen als muſikaliſcher Ausdruck einer Empfindung oder Stimmung, die durch Inhalt, Charakter, Situation ſo concret iſt, daß die Liedform zu allgemein für ſie wäre. Allerdings aber iſt auch die Arie, dem Recitativ hierin gleichfalls verwandt, vorzugsweiſe Theil eines größern Ganzen, da innerhalb des Verlaufs eines ſolchen ſich am eheſten und am klarſten ſolche „concrete" Stimmungen ergeben, für welche die Arie die charakteriſtiſche Form iſt.

§. 803.

Dem Liede und den monodiſchen Formen des Recitativs und der Arie ſtehen gegenüber die polyphonen Gattungen der Vocalmuſik, welche von den mehrſtimmigen Soloſätzen (Duetten u. ſ. w.) an in immer ſteigender Mannigfaltigkeit und Verwicklung ſich bis zu mehrchörigen Compoſitionen ausbreiten und zugleich der Anwendung der kunſtreichern Formen der Figurirung und Verflechtung der Stimmen, der Nachahmung und Fuge, des Canons und Contrapuncts Raum verſtatten.

Die Polyphonie iſt der Vocal- und Inſtrumentalmuſik gemeinſam und wurde daher ſchon bei den allgemeinen Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks beſprochen. Allerdings aber iſt der Geſang das Hauptgebiet für die ſyſtematiſch durchgeführte Polyphonie. Die Geſangſtimmen ſind zwar nicht mannigfaltigere, aber gewichtvollere, ſelbſtändigere Größen als die Inſtrumentalſtimmen, weil in jenen die menſchliche Subjectivität ſelbſt unmittelbar ſich ausſpricht, und daher gehört die Polyphonie, deren Weſen und eigenthümlicher Eindruck eben im Zuſammentönenlaſſen ſelbſtändiger, in ihrem Zuſammenſein ſelbſtändig bleibender, mit ſelbſtändigem Gewicht ſich vernehmen laſſender Einzelſtimmen beſteht, vorzugsweiſe dem Geſange an. Auch hat nur der Geſang in allen Lagen die einfache Helligkeit und Klarheit, die Diſtinctheit, die deutliche Unterſcheidbarkeit der zuſammenerklingenden höhern und tiefern Stimmen, die erforderlich iſt, um die polyphone Muſik recht durchſichtig zu machen — ſelbſt die in den mittlern und obern Lagen ſo helltönenden Rohrblasinſtrumente werden in der Tiefe dumpfer, wogegen der Baß der Menſchenſtimme ſo voll, rund und klar iſt, wie irgend eine andere Stimmregion, — und ſomit iſt auch von dieſer Seite her der Geſang das Hauptgebiet für die ſyſtematiſche Polyphonie, beſonders für die

Fuge, deren Haupteffect, das lebendige, unendlich ſchwungreiche Durcheinanderwogen der neben einander doch klar vernehmlich bleibenden Stimmen, für die Inſtrumentalmuſik nicht in gleichem Grade erreichbar iſt. Jedoch wie die kunſtgerechtern und ſtrengern kann der Geſang auch die freiern und leichtern polyphonen Formen für lyriſche, beſonders religiöſe, und für dramatiſche Zwecke benützen; für ſie hat das Vocaltonſyſtem vollends Helligkeit, Beweglichkeit, Combinationsfähigkeit genug; eine und dieſelbe Gattung, Duett, Terzett u. ſ. w., Chorgeſang kann entweder freier, einfach melodiſch, lied-, recitativ-, arienartig, als Zuſammen- und als Wechſelgeſang, oder ſtrenger, figurirt, mit Stimmenverflechtung, contrapunctiſch u. ſ. w. behandelt werden. Die muſikaliſche Aeſthetik hat hier nichts zu thun, als auf die großartige Mannigfaltigkeit ſchöner und charakteriſtiſcher Geſtaltungen, welche hier der Tonkunſt offen ſtehen, einfach hinzuweiſen und formzerſtörenden modernen Theorieen gegenüber, welche conſequenterweiſe auch ſie angreifen müſſen, die Berechtigung und Nothwendigkeit aller dieſer Gattungen harmoniſch-melodiſcher Vocalmuſik aus denſelben Gründen feſtzuhalten, welche uns nicht erlaubten, mit J. J. Rouſſeau der Harmonie und mit jenen Neuern „der muſikaliſchen Melodie" den Abſchied zu geben. Muſik iſt nun eben einmal Stimme (nicht Rede), Stimme aber iſt erſtens biegſam und zweitens eines harmoniſchen Verhältniſſes zu andern Stimmen fähig; ſoll es alſo Muſik geben, ſo iſt Biegung der Stimme, d. h. Melodie, und Harmonie der Melodieen auch auszubilden; Muſik iſt ferner nun eben einmal Gefühlsausdruck, zu andern Dingen iſt ſie nicht zu brauchen, ſie hat Mittel, Gefühle mehrerer oder ganzer Maſſen ſowohl auseinanderzuhalten, als auch zu harmoniſcher Einheit zuſammenklingen zu laſſen, und zwar entweder contrapunctiſch als Zugleich oder imitatoriſch als ſich ablöſendes Nacheinander; dieſe Mittel nicht zu gebrauchen, wäre gerade Daſſelbe, wie wenn die bildende Kunſt blos einzelne Individuen darſtellen, die Poeſie des Epos und des Drama ſich enthalten wollte; die polyphonen Formen können alſo nie veralten, das Publikum der Zukunft wird ſtets auch in ihnen um ſo mehr Befriedigung und Erhebung finden, je weniger die Kunſt ſelbſtändige Stimmen, d. h. Melodieen, nicht bloße Tongänge, in Einheit zu ſetzen, verloren gehen, und je weniger man dieſe Kunſt, welche das Schwerſte, Einheit und concreteſte Mannigfaltigkeit in Einem, herzuſtellen weiß, durch Aeußerlichkeiten frappant ſein ſollender Modulationen, Inſtrumenteneffecte u. ſ. w. zu erſetzen bedacht ſein wird. Die kunſtgerecht polyphonen Formen (mehrchörige Compoſitionen mit eingeſchloſſen) genügen nun aber, wie dieß ſchon §. 784 bemerkt wurde, freilich nicht; den erhabenſten, beruhigendſten, abſchließendſten, ſeelenvollſten Eindruck gewähren zuletzt doch immer die einfachern Chöre, bei denen die Selbſtändigkeit der Stimmen doch nur eine untergeordnete iſt; ſie erheben, ſie ſchließen ab, ſie ergreifen dadurch,

daß ſie die Einheit wiederum hervorkehren, daß ſie die Tonmaſſe ganz, ungetheilt und dadurch ſowohl groß als ruhig, einfach und concentrirt zum Gefühle reden laſſen; nur in ihnen iſt wahre Totalität, ſchwere Wucht, Auflöſung aller individuellen Bewegungen und Empfindungen in den Strom Einer univerſellen, allumfaſſenden, die Harmonie des Weltalls nachbildenden, das Gemüth über alles Einzelne beſeligend hinaushebenden, in ſich geſättigten großen Geſammtſtimmung; mit ihnen, mit den einfachern Chören langen wir an beim Ende, bei dem höchſten und letzten Sammel- und Ruhepunct, über den hinaus die Muſik uns nichts mehr zu bieten vermag; in ihnen faßt ſie alle Kraft, alle Freude, alle Wehmuth, die aufgeboten werden kann oder dargeſtellt werden ſoll, zu einem Geſammtbilde zuſammen, das ſelbſt, wenn es trauriger Klaggeſang iſt, die unendlich beruhigende Wirkung auf uns ausübt, die allem Hohen und Großen, aller Vereinigung der Einzelexiſtenzen und Einzelkräfte zu Einer Totalwirkſamkeit eigen iſt. Die einfachern Chöre eignen ſich wohl auch für die Darſtellung erregterer Maſſenempfindungen, wenn es ſich nämlich um eine ſchlechthin einmüthig bewegte Maſſe, wie z. B. um Kriegerchöre handelt; das Höchſte aber, was ſie leiſten können, ſind doch jene zuſammenfaſſenden und abſchließenden Geſammtſtimmungen, über die hinaus kein weiteres Fortſchreiten der muſikaliſchen Bewegung ſtattfindet. Allein damit verlieren die ſtreng polyphonen Formen an ihrem Werthe nichts, ſie ſind da für alle bewegtern und zugleich die einzelnen Individuen oder Theile eines Ganzen lebendiger durchdringenden Mehrheits- oder Maſſenempfindungen, ſie ſtellen die Mehrheit oder Maſſe als eine in ihren Gliedern, Perſonen, Altern, Geſchlechtern von einer Stimmung aufgeregte dar, ſie ſind dramatiſcher, wie jene lyriſcher, ſie führen die Geſammtbewegung der beruhigten Auflöſung in Ein großes Ganzes erſt entgegen; ſie können zwar (wie z. B. Schlußfugen) in vielen Fällen auch ſelber abſchließen, indem auch ihnen in Stimmführung und Rhythmiſirung die Mittel zur allmäligen Herbeiführung eines beruhigenden Totaleindrucks nicht durchaus fehlen, ſie ſind namentlich dann zum Schluſſe geeignet, wenn das ganze Tonwerk ſo lebhaft erregt war, daß eine Abſchließung mittelſt polyphoner Muſik im Gegenſatz zum Uebrigen immer noch beruhigend wirkt, allein eigentlich ſind ſie doch dazu da, die Bewegung in Gang zu bringen, ſie in's Weite und Breite auszudehnen, ſie zu ſteigern und zu vermannigfaltigen, ſie anſchwellen und immer lebendiger wogen und pulſiren zu laſſen, bis der Culminationspunct erreicht und daher die Zeit zu einfach großem Ausklingen des Ganzen gekommen iſt. Auch in den kleinern mehrſtimmigen Tonſtücken, in Terzetten u. ſ. w. zeigt ſich dieſer Unterſchied individuellerer Erregtheit, bei der die Stimmen ſich ſpalten, gegen einander agiren, einander wechſelvoll ablöſen u. ſ. f., und ruhigerer, allgemeinerer Haltung, bei der ſie zu Einem Geſammtgeſange verſchmelzen, ohne damit

ihre Eigenthümlichkeit ganz aufzugeben; man vergleiche z. B. das Terzett im Anfang des zweiten Acts von Don Juan und das Terzett aus B dur im erſten Finale, die den Unterſchied beider Arten ſo ſchlagend veranſchaulichen. So lange aber dieſer Unterſchied beſteht, werden auch die kleinern künſtlich polyphonen Gattungen ſtets in Kraft bleiben; es wird namentlich auch der Canon ſeine Geltung behalten, der die Mittheilung der Empfindung von einem Individuum zu andern, das Auftauchen Eines Gefühls in mehrern, dabei doch getrennt bleibenden, für ſich ſingenden Perſonen ganz naturgemäß wiedergibt. Alſo auch hier keine neuen Formen, keine Umſtürzung des Alten und weil es naturgemäß war auch Bewährten, ſondern richtige Anwendung und Combination der verſchiedenen Gattungen! Auszuſcheiden oder vielmehr längſt ausgeſchieden iſt nur die contrapunctiſche Madrigalform, die polyphone Compoſition eines Liedtextes, die eben als ſolche eine unhaltbare, widerſprechende Kunſtart war; das Richtige iſt für das Lied ſeinem Begriffe nach uniſon oder harmoniſch begleitete Einſtimmigkeit; erſt wo verſchiedene Perſonen mit verſchiedenem Geſangsinhalt auftreten oder wo ein Geſangsinhalt ausdrücklich von verſchiedenen Perſonen zugleich und zwar in ſelbſtändiger Weiſe ausgeſprochen werden ſoll, tritt die Polyphonie ein, entweder frei oder kunſtgerecht, und entweder als bloße Mehrſtimmigkeit (Duetten u. ſ. w.) oder als Allſtimmigkeit, als alle Klaſſen, Geſchlechter, alle Individuen eines Standes u. ſ. w. vereinigender Chor, der eben hiedurch, daß er nicht blos Viel-, ſondern weſentlich Allſtimmigkeit iſt, den univerſell abſchließenden Charakter erhält, welcher ihm allein eigen iſt.

Die Eigenſchaft des Chors, daß er weſentlich „Allſtimmigkeit" iſt, hindert natürlich nicht, daß mehrere Chöre, von denen ſo jeder doch wieder nur Theil einer noch größern „Allgemeinheit" iſt, einander gegenübergeſtellt, ebenſowenig daß Chöre aus Stimmen einer beſondern Tonregion, „Halbchöre," z. B. Männerchöre mit Ausſchluß des Alts und Soprans, gebildet werden. Der Begriff der Allſtimmigkeit iſt ein doppelter; es kann darunter entweder abſolute oder nur relative Allſtimmigkeit verſtanden ſein. Die abſolute Allſtimmigkeit mit ihrem umfaſſenden, mächtigen Eindruck wird allerdings nur erreicht durch einchörige und durch vollchörige, d. h. ſämmtliche Stimmregionen vereinigende Compoſition (letztere gewöhnlich nicht ganz treffend „gemiſchter" Chor genannt); aber auch die relative Allſtimmigkeit behauptet den Charakter der Großartigkeit, ſei es nun daß ſie als mehrchöriger Geſang zwei oder mehr ſelbſtändige Ganze gegen einander und zuſammenführt, wodurch die erhabenſten und ſchlagendſten dramatiſchen Wirkungen erreicht werden können, oder daß ſie als Halbchor auftritt, und zwar insbeſondere als vollkräftiger Männerchor (da die obern Stimmen wegen des Mangels der ſubſtantiellen Baßbaſis ſich zu ſelbſtändigem Chor-

geſange weniger eignen). Der Männerchor iſt an ſich nur Halbchor, aber er hat die Mittel, die weſentliche Eigenſchaft des Ganzchors, d. h. das Vereintſein tiefſter, mittlerer und höherer (nach oben zu abſchließender) Stimmregionen, auf ſich ſelbſt überzutragen, ſofern der Tenor vom unterſten Baſſe durch Höhe wie durch helle und weichere Klangfarbe ſich ſo ſpezifiſch unterſcheidet und zugleich in Folge dieſes weiten Abſtandes ſo entſchieden nicht nur Eine, ſondern zwei Mittelſtufen zwiſchen ſich und der unterſten Stimme zuläßt, daß der (drei- oder vierſtimmige) Männerchor ein in ſich ſelbſt durchaus concretes Abbild des eigentlich allſtimmigen Ganzchors iſt, welches vor dieſem zudem das Kräftigere der tiefern Lage des Ganzen voraus hat und ſo gerade ein Hauptmerkmal des Chors überhaupt, das Kräftiggroße, zu ſpezifiſcher Anſchauung bringt. Im Ganzchor wird dieſes Kräftiggroße wiederum gemildert und erweicht durch die mitwirkenden Oberſtimmen; im männlichen Halbchor dagegen tritt es für ſich in voller Macht und Activität heraus, und es entſteht zudem durch die Beſchränkung auf die Unterſtimmen ein Charakter der Gleichartigkeit, der auch noch ein anderes Merkmal des Chores, das gleiche Durchdrungen-, Bewegt-, Begeiſtertſein Aller von Einem Inhalte, Einer Geſammtſtimmung zwar unvollſtändiger, aber unmittelbarer und darum ſchlagender als der Ganzchor veranſchaulicht. Dieſe zwei Momente, das Vollkräftige und das ſprechendere Hervortreten der Einheit einer Geſammtſtimmung, weiſen dem Männerchor eine ganz eigenthümliche Stellung unter den Formen der Muſik an, eine Stellung, durch die er, obwohl er dem Lied gegenüber durch ſelbſtändigere Stimmenführung ſchon kunſtgerechte Form iſt, doch aus dem Gebiete der reinen Kunſt zugleich hinüberreicht in das des Lebens und zwar ſowohl des ſocialen und religiöſen als ganz insbeſondere des nationalen Geſammtlebens. Der Männerchor iſt nicht eigentlich „volksmäßig" — denn er iſt ja Kunſtform, — aber er iſt national; er iſt auch ſocial und religiös, aber er iſt für den geſelligen Zweck doch nicht einfach, leicht, populär, für den religiöſen, gemeindlichen nicht allumfaſſend, nicht menſchheitlich genug; national dagegen iſt er im vollſten Sinne des Worts, er hat noch nicht die Schwierigkeiten und Feinheiten der ſtrengen Polyphonie und iſt ſo immer noch „volksthümlich," er hat das zarte Nebenelement des Ganzchors nicht mehr, ſondern repräſentirt durch ſeine reine Männlichkeit ſowie durch ſeine individualiſirtere und kunſtmäßigere Stimmführung eben die „Nation," das Volk als active, ihrer ſelbſt energiſch bewußte, von höhern Ideen kräftig beſeelte, gebildete, aus frei zum Ganzen mitwirkenden Gliedern (S. 899) beſtehende Geſammtheit. Natürlich eignet er ſich aus all dieſen Urſachen auch zum Geſellſchaftlichen im Unterſchied vom blos Geſelligen, zum Ausdruck der von einer Geſellſchaft vertretenen ethiſchen, künſtleriſchen Ideen, aber doch vorzugsweiſe zum Nationalen, weil doch erſt in dieſem die ganze

Kraft und Vollſtimmigkeit, welcher der Männerchor fähig iſt, zur vollſtändigen Anwendung gelangt. Mit dem Männerchor wird ſo die Kunſtmuſik unmittelbar praktiſch, ſie tritt in's Leben hinein oder zurück mit einigender, erhebender, maſſenverſchmelzender, allbegeiſternder Kraft; der Männerchor bildet die Brücke, über welche die Kunſtmuſik überhaupt, auch mit ihren ſtrengern Formen, allmälig in's Leben der Geſammtheit hinüber ſich verpflanzen kann, er macht auch die Kunſtmuſik zur Volksmuſik, er zieht ſie aus der engen Sphäre muſikaliſcher Gelehrſamkeit heraus und führt ſie auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um auch dem nationalen Geſammtleben die erwärmende und einigende Kraft der Tonkunſt einzuhauchen und Dasjenige, was dort bereits als Gefühl in den Einzelnen lebt, durch die Macht des Geſangs zu einem alles verſchmelzenden und in immer weitern Kreiſen zündenden Geſammtheitsausdruck zu bringen. Weiter findet ſich dieß Alles ausgeführt in der Schrift „der volksthümliche deutſche Männergeſang" von Dr. O. Elben, in welcher zugleich die hiſtoriſchen Nachweiſungen über die allmälige Herausbildung dieſer Muſikform gegeben ſind. Unter den „Männergeſang" fällt natürlich auch das von Männerſtimmen vorgetragene Chorlied (§. 801), und auch von ihm gilt bis zu einem gewiſſen Grade, was im gegenwärtigen §. über den Männerchor geſagt wurde; aber die drei Puncte, daß durch ihn der Kunſtgeſang national, der Volksgeſang kunſtmäßig und (durch die Stimmführung) ein ſich freier individualiſirender wird, gehören dem Männerchor eigenthümlich an und machen ihn zu einer ganz beſonders wichtigen, in ſeiner Art einzig daſtehenden Form der Geſammtmuſik.

§. 804.

1. Die Combination der verſchiedenen homophonen und polyphonen Formen macht es der Muſik möglich, zuſammenhängende größere Geſangwerke zu ſchaffen, und zwar hauptſächlich Werke kirchlichen Inhalts, ſofern bei ausgedehntern Vocalcompoſitionen, die nicht dieſer Sphäre angehören, die Nothwendigkeit einer ſelbſtändigern Mitwirkung der Inſtrumentalmuſik ſich ſo ſehr geltend macht, daß ſie nicht der Vocal-, ſondern der aus der Vereinigung beider
2. Hauptzweige entſtehenden Gattung beigezählt werden müſſen. Die verſchiedenen Arten kirchlicher Geſangwerke unterliegen, ſofern ſie der Muſik zum Theil von außen her durch die Inſtitutionen des Cultus gegeben ſind, keiner ſtrengern muſikwiſſenſchaftlichen Beſtimmung; doch laſſen ſich im Allgemeinen unterſcheiden Werke, in welchen die einfache mehr beſchauliche Verſenkung des Gemüths in einen religiöſen Inhalt vorherrſcht, dann ſolche, in denen ein gehobenerer mehr lyriſcher Aufſchwung zum Unendlichen das Charakteriſtiſche iſt, endlich ſolche, welche, die zwei erſten Arten in ſich aufnehmend, den religiöſen Inhalt in ſeiner

ganzen objectiv ausgesprochenen Bestimmtheit, in seiner ganzen Höhe und Weite dem Subject gegenüberstellen und die Empfindungen, mit denen es sich von ihm erfüllt findet, zu musikalischem Ausdrucke bringen. Nebenarten sind die mehr declamatorisch-recitativischen Gesänge, deren Formen weniger fest und entwickelt sind.

1. Die zahlreichen Formen der Vocalmusik geben der Kunst Gelegenheit und Anlaß zu den mannigfaltigsten, wirkungsreichsten Combinationen, durch welche größere Gesangwerke entstehen. Monodie, Mehrstimmigkeit, Polyphonie, einfacher und kunstreich gegliederter Gesang lassen sich in vielfachster Art contrastirend einander gegenüberstellen, verwandtschaftlich einander beiordnen, nach dem Gesetz rhythmischer Steigerung und Wiederberuhigung mit einander verknüpfen; durch dieses Verfahren, durch die Combination der Gattungen, bilden sich, wie durch architectonische Gruppirung großartige und charakteristische Gebäudecomplexe, Gesangscyclen, ebenso belebt durch Mannigfaltigkeit, Antithese und Fortschritt als erhebend durch den Reichthum musikalischer Formen, die hier nach und mit einander, eine die andere ergänzend und weiter führend, auf den Schauplatz treten. Der geeignetste Name für diese größern Gesangwerke zusammen wäre der der Cantate; er wird jedoch gewöhnlich blos für Gesangwerke weltlichen und allgemeinreligiösen Inhalts gebraucht, deren äußere Form eine freiere, nicht durch kirchliche Sitte fester bestimmte ist, sowie andrerseits nicht ganz passend hie und da auch für objectiver gehaltene, epischdramatische Gesangwerke, die in eine andere Klasse von Compositionen als die hier zu besprechenden gehören. Die Cantate im richtigen Sinne des Worts, als größeres lyrisches Gesangwerk, ist eine Reproduction des Liedes auf höherer Stufe und in universellerer Weise, sie führt einen Inhalt von allgemein menschlicher Bedeutung musikalisch aus, einen Inhalt, der nicht blos Einzel-, sondern Gesammtgefühl, und der ebenso, was die speziellere Gestaltung betrifft, breiter auseinandergelegt, durch genauer eingehende, die Gedanken reicher entwickelnde strophische Poesie bestimmter in seine einzelnen Momente zerlegt ist. Je nachdem diese einzelnen Theile sich mehr für den musikalischen Ausdruck durch eine oder mehrere Einzelstimmen oder durch Chöre eignen, werden sie den einen oder andern zugewiesen, jedoch so, daß auch die Einzelgesänge das Gefühl der in der Cantate sich aussprechenden Gesammtheit aussprechen; die Stimmenvertheilung ist blos musikalisches Mittel des Ausdrucks, indem z. B. ein lebendiger bewegtes Schmerzgefühl passender in der weichern Monodie- als in der kräftigern Chorform dargestellt wird, sachliche Bedeutung hat sie keine, es sind nicht Arien, Duette u. s. w. verschiedener Personen, sondern blos einzelner Stimmen, welche die Gesammtheit abwechselnd in ihrem Namen reden läßt. Die Instrumentalbegleitung ist der Cantate, wenn

ſie ſich vollſtändig entwickeln ſoll, nothwendig; bei Feſtcantaten wird ſie ſchon der verſtärkten Wirkung wegen nicht leicht fehlen; bei religiöſem Inhalte wäre ſie an ſich eher entbehrlich, da auf dieſem Gebiete gerade durch die Beſchränkung auf den Geſang ein eigenthümlicher Eindruck rein in ſich verſenkter, rein nur das innere Gefühl ohne alles Nebenwerk ausſprechender, einfachernſter Innigkeit hervorgebracht wird, allein ſie iſt auch bei religiöſen Cantaten doch das Gewöhnliche, ſofern ſie nicht dem Cultus dienen und daher bei ihnen die reichere Charakteriſtik dem religiöſen Ernſte nicht aufgeopfert zu werden braucht. Von ſelbſt verſteht es ſich aber, daß die Inſtrumentalmuſik dem Geſange weſentlich untergeordnet bleibt; die Cantate erhält zwar durch die Vertheilung der einzelnen Inhaltsmomente an verſchiedene Perſonen bereits eine objectivere, ſpezieller charakteriſirende Geſtalt als das Alles in die Subjectivität des Einzelindividuums einſchließende Lied, und inſofern bedarf ſie auch mehr malende Charakteriſtik durch Inſtrumente, welche eigentlich nichts thun, als daß ſie das Prinzip der Vertheilung an mehrere Stimmen noch weiter fortſetzen, aber die in der Cantate auftretenden Perſonen ſind ja nicht verſchiedene Perſönlichkeiten, deren jede etwas Eigenes hätte und zum Ganzen mit hinzu brächte, ſondern ſie ſind blos Theile, blos Stimmen des Ganzen ſelbſt, in der Cantate überwiegt die Einheit immer noch die Beſonderung, und daher kann auch die Inſtrumentalbegleitung nur den Geſang einleiten und unterſtützen, nie aber zu ſelbſtändiger Mitwirkung ſich erheben, außer wenn eine Cantate auf ein ſpezielles, zur Inſtrumentalmalerei aufforderndes Ereigniß, wie Kampf und Sieg, ihre Beziehung hat, und ſelbſt hier darf dieſelbe ſich nicht ſo weit ausbreiten, daß dadurch die Wirkung des in Einem Zuge fortſchreitenden Geſanges geſtört würde. In dieſem Ueberwiegen der Einheit über das Beſondere liegt das Eigenthümliche, zugleich aber auch das Schwierige, ja Undankbare der Cantate, ſobald ſie ſich, wie z. B. Neukomm's Oſtermorgen, zu größerem Umfange ausdehnt; es ſoll Vertheilung, Individualiſirung der Stimmen ſtattfinden und doch nicht bis zu wirklichem Heraustreten des Einzelnen aus dem Ganzen fortgegangen, es ſoll die Mittellinie getroffen werden zwiſchen dem Allgemeinen und Beſondern, es ſoll ſtarke Färbung und farbloſe Allgemeinheit gleich ſehr vermieden werden, dieß gelingt nicht immer und tritt auch, wenn es gelingt, nicht ſo von ſelbſt klar und ſprechend hervor, wie bei Geſangwerken objectiverer Haltung und noch umfaſſendern Umfanges; kurz die größere Cantate iſt nicht concret genug, nicht hinlänglich mannigfaltig gegliedert, und auch wieder nicht einfach und überſchaulich genug, ſie iſt ein weit ausgedehntes Lied, das doch nicht mehr Lied iſt, ſie iſt eine Mittel- und Uebergangsgattung, die nicht ganz befriedigt und daher nur eine beſchränkte Geltung in Anſpruch nehmen kann.

*. Die Schwierigkeiten, die bei der blos allgemein religiösen Cantate obwalten, verschwinden bei andern Formen der Gesangmusik, denen durch ihre Bedeutung für den Cultus entweder ein einfacherer oder ein bestimmter charakteristischer Typus aufgedrückt ist. Das Erste ist der Fall einmal bei den kürzern *Kirchencantaten* (wie sie z. B. in den ersten Bänden der neuen Ausgabe S. Bach's enthalten sind), indem sich diese auf wenigere, leichter überschauliche Theile beschränken. Sodann bei den sog. *Motetten*, d. h. „Spruchgedichten"; es sind dieß kürzere, oft nur aus wenigen (biblischen oder sonsther entnommenen) Sätzen bestehende Texte, welche eine für das religiöse Gefühl bedeutende Wahrheit, Erinnerung, Lehre, Andachtsempfindung enthalten, und welchen nun eine eben dieser ihrer Bedeutung, entsprechende, sie ganz und voll ausdrückende und ausführende mehrstimmige, insbesondere polyphone Composition unterlegt wird. Die Motetten sind, wenn sie sich an Sprüche mehr objectiven, historischreligiösen Inhalts anschließen, eine Art didactischer Musik; sie gehören überhaupt, auch wo ihr Inhalt ein lyrisch gehobener (z. B. ein Psalmspruch) ist, weniger dem Gebiet subjectiv erregten Aufschwungs als der objectivern Sphäre einer ruhiger sich erbauenden contemplativen Stimmung an, sie stellen sich die Aufgabe, einzelne religiöse Grundgedanken und Grundgefühle, die in gegebener fester Form vorliegen, dem religiösen Bewußtsein in erhebender, wirksamer Weise gegenüberzustellen, und darum eben ist die Pronuntiation durch Mehr- und Allstimmigkeit, durch energische, die Gedanken in vereinigter Kraft der Stimmen und immer neuen Wendungen darlegende Polyphonie, sowie dabei Beschränkung des Textumfangs, Kürze ihre wesentliche Form; nur besondere Kunst ist im Stande, auch längere, z. B. Choraltexte mit Anwendung mannigfaltigerer Gesangformen und in größerem Umfange motettenartig zu componiren und dabei doch den Charakter der Energie und Gedrungenheit nicht preiszugeben. Auch hier könnte man freilich sagen: die Motette mit ihrer im Verhältniß zu ihrem kurzen Texte doch immer breiten Ausführung ist ein Irrthum, wie die alte Oper, sie macht die Musik, die blos Mittel des Ausdrucks sein soll, zum Zweck. Allein wenn man so redet, so lasse man doch die Musik ganz weg und declamire einen religiösen oder Sittenspruch einfach und kurz ab, natürlich nicht ohne Ausdruck; sieht man denn nicht, daß der *musikalische* Ausdruck, um den es doch in der Musik ohne Zweifel zu thun sein möchte, wächst, je mehr man die Musik *ihre* Mittel entfalten läßt, und abnimmt, je engere Grenzen man *ihr* ziehen will? So ist es auch hier. Die Motette erfüllt vollkommen den Zweck, einem einzelnen Grundgedanken des religiösen Gesammtbewußtseins einen vollen, erschöpfenden, hinter der innern Bedeutung nicht zurückbleibenden Ausdruck zu verleihen, sie läßt ihn als Allgemeines, das in den einzelnen Gliedern der religiösen Gesammtheit sich lebendig reflectirt,

d. h. eben in breit ausgeführter Polyphonie auftreten. — Der mehr didactiſcherbaulichen Motette tritt zunächſt gegenüber der Geſang poetiſch ſich aufſchwingender Andacht, Pſalm und Hymne. Die Formen ſind hier, namentlich bei manchen nicht einfach lyriſch, ſondern antiphoniſch gegliederten, Wechſelreden verſchiedener Stimmen gegen einander ſtellenden altteſtamentlichen Pſalmen, weit mannigfaltiger; je nach Umſtänden kann die Motettenform, allein oder mit andern gemiſcht, einfacher Chor, ein- und mehrſtimmiger Sologeſang angewandt werden; nur die großartigere Feſthymne, das Tedeum, bewegt ſich wie natürlich vorzugsweiſe in mehrſtimmigem und polyphonem Geſang. Eine Hauptſache bei Pſalm- und Hymnodie iſt das Erzielen eines umfaſſenden Totaleindrucks, weit mehr als bei der mehr auf das Einzelne eingehenden längern Cantate; nur iſt dieſer Totaleindruck qualitativ ein ſehr verſchiedener, je nachdem der Inhalt mehr individueller oder allgemeiner, mehr gehobener oder niedergedrückter, dankender, verherrlichender oder ſehnender, flehender Art iſt. Inſtrumentalbegleitung iſt bei allen dieſen Muſikgattungen, Kirchencantate, Motette, Hymne mehr oder weniger entbehrlich, am meiſten bei der ruhiger gehaltenen Motette; überall kann, wenn es um den Eindruck einfach ernſter Innigkeit zu thun iſt, auf inſtrumentale Colorirung, namentlich auf rauſchendes Blech und auf die Violine Verzicht geleiſtet werden; die Töne dieſes Inſtruments liegen von der Menſchenſtimme, die in der Kirchenmuſik Hauptſache iſt, weil in ihr eben die reine Hingabe des menſchlichen Gemüths an das Göttliche zu ungetrübter Darſtellung kommen ſoll, viel zu weit ab, ſie klingen ihr gegenüber zu künſtlich, nicht natürlich und einfach, nicht voll und weich genug, nicht ſo unmittelbar der fühlenden Bruſt des Menſchen entſtrömend, wie z. B. Töne der Blasorgane; in dem Alleinauftreten der Menſchenſtimme dagegen liegt eine Schmuckloſigkeit, eine vor allem Prunk ſich ſcheuende, ihn verſchmähende Demuth und ernſte Faſſung, und dabei doch in Folge der Beſeitigung alles Deſſen, was das Hallen und Verhallen des Tones hindern könnte, eine Klarheit, welche die Entweltlichung des Geiſtes, die heilige Erhebung des Gemüths über alle Wirrniſſe und alles Trübe der Endlichkeit, die in dieſer Erhebung liegende Seligkeit und Freiheit vortrefflich ausdrückt. Indeß folgt daraus nicht, daß, wie auch neuerdings wieder von Verehrern altkatholiſcher Kirchenmuſik angenommen wird, reine Vocalmuſik ausſchließlich kirchliche Form ſei. Dieſe reine Idealität, dieſe Negativität gegen das Endliche iſt doch nur die Eine Seite; das religiöſe Gefühl hat auch ein poſitiveres und concreteres Verhältniß zu ſeinen Gegenſtänden, es bleibt nicht ſtehen oder vielmehr ſchweben in jenem Hinweg vom Endlichen zum Unendlichen, ſondern es erhebt ſich zu dieſem wirklich hinauf als zu dem Abſoluten, in welchem es die über Alles übergreifende, Alles ebenſo ordnende und niederhaltende als auch wiederum tragende,

hebende und verſöhnende Macht des Guten hat, und von deſſen Anſchauung es daher auch wiederum zum Endlichen herabſteigt mit der verſöhnten Anſchauung ſeines Befaßtſeins im Unendlichen. Dieſe Seite des religiöſen Gefühls darf und muß auch zu ihrem Rechte kommen; das Erhabene, Große, Wohlthuende der Macht, Gerechtigkeit, Herablaſſung des Abſoluten muß auch veranſchaulicht, die Ehrfurcht, Begeiſterung, Gemüthsberuhigung, Freude, die ſich daran knüpft, auch ganz und voll ausgeſprochen werden, wenn das religiöſe Gefühl in der religiöſen Muſik ſich ſelbſt vollſtändig wiederfinden ſoll, und zwar iſt dieß namentlich dann der Fall, wenn die Andacht ſich an einzelne beſtimmtere Momente des Verhältniſſes zwiſchen dem Unendlichen und Endlichen hält, wie in Pſalmen an die Erhabenheit des Göttlichen in der Natur, in Hymnen an das preiswürdige Walten des Göttlichen in der Geſchichte; wo die religiöſen Empfindungen ſo lebendig, ſo concret werden, wie es hier der Fall iſt, würde reine Vocalmuſik zu ruhig und farblos, nicht metallreich genug, ja zu beſcheiden, dem Gegenſtand nicht ſeine volle Ehre anthuend erſcheinen. Wir müſſen alſo unterſcheiden zwiſchen kirchlicher Muſik überhaupt und heiliger Muſik insbeſondere; wo dieſer Charakter des Heiligen rein hervortreten ſoll, müſſen die Inſtrumente ſchweigen; wo aber hierüber zu poſitivern Empfindungen fortgegangen wird, da iſt Füllung, Verſtärkung und Charakteriſirung durch Inſtrumentalbegleitung nicht nur geſtattet, ſondern nothwendig, obwohl in verſchiedenen Graden, zunächſt Orgel und Bläſer, Violinen erſt dann, wenn ein kirchliches Muſikwerk überhaupt und in jeder Beziehung ſo umfaſſend von den mannigfaltigen Mitteln der Tonkunſt Gebrauch macht, daß auch die Mitwirkung dieſer Streichinſtrumente in dem großen Chore preiſender Stimmen nicht mehr ſtörend, ſondern vielmehr als Erhöhung des Totaleindrucks willkommen iſt. — Ihren Gipfel erreicht die kirchliche Muſik in größeren Compoſitionen, welche die Eigenthümlichkeiten der Cantate, Motette u. ſ. w. in ſich vereinigen und ſo zum Ausſprechen des geſammten religiöſen Inhalts in ſeiner ganzen Höhe und Weite fortſchreiten, wie dieß in der chriſtlichen Meſſe geſchieht. Sowohl die gewöhnliche Meſſe als das Requiem, das dem Ganzen nur eine engere Beziehung auf die Perſönlichkeit des einzelnen Individuums gibt, ſtellen einen Cyclus von Kirchengeſängen dar, welche den religiöſen Inhalt ebenſo ſehr in ſeiner objectiv fixirten Beſtimmtheit als in ſeiner unmittelbaren Bedeutung für die Menſchheit, als Gegenſtand der Gefühle unbedingter Ehrfurcht und Dankbarkeit, unbedingten Sehnens und Vertrauens zur Anſchauung bringen. In der Meſſe, als dem Mittelpunkt des Cultus, treten das Göttliche und Menſchliche in ihrem ganzen abſoluten Unterſchiede einander entgegen und ebenſo als abſolut ſich einigende zuſammen; es iſt die Feier der Transſeendenz des Unendlichen und ſeiner Immanenz im Endlichen, des Gegenſatzes zwiſchen beiden und ſeiner ewigen Auf-

hebung zumal, und ſo vereinigt ſie die religiöſen Grundgefühle des bangen Bewußtſeins der Endlichkeit und des verſöhnenden Bewußtſeins der Aufhebung der Endlichkeit zur Gemeinſchaft mit dem Unendlichen unmittelbar in ſich, das religiöſe Gefühl durchläuft in ihr alle Stadien des Proceſſes, in dem es ſich bewegt, Andacht überhaupt, Furcht und Niedergeſchlagenheit, unendliche Gewißheit der Verſöhnung. Die Meſſe iſt ſo nicht blos nach der Seite ihres tiefen und ergreifenden Gefühlsinhalts, ſondern auch durch den in ihr vorhandenen Fortgang und Fortſchritt, durch die innere Bewegung von einem Momente zum andern, die ſich ſchließlich in die abſolute Beruhigtheit, in das abſolute Erfülltſein des Gemüths vom Verſöhnungsbewußtſein auflöst, durchaus muſikaliſch; ſie bietet der Tonkunſt den trefflichſten Anlaß zur Aufbietung aller melodiſchen, harmoniſchen, rhythmiſchen Mittel, die ihr zu Gebote ſtehen; ſie kann den ruhigern, die Unterſchiede und Gegenſätze weniger zur Entfaltung bringenden einfach harmoniſchmelodiſchen Typus, ebenſo aber zugleich mit Hülfe des Rhythmus auch eine bewegtere, reicher entwickelte Haltung annehmen, indem im erſten Falle die paſſivere Gefühlshingabe, im zweiten eine activere Form der Religioſität zu Grund liegt, welche ſowohl von der Entzweiung des Endlichen mit dem Unendlichen als von der Vollkommenheit der Verſöhnung zwiſchen beiden und der Höhe, auf welche durch ſie das Subject geſtellt iſt, ein energiſcheres, ſchärferes und lebendigeres Bewußtſein hat. In der Meſſe, weil ſie den tiefſten und den ergreifendſten Gefühlsinhalt hat, erreicht die Vocalmuſik ihre Vollendung ſowohl nach der Seite reiner Idealität als rückſichtlich innerer ſubjectiver Bewegtheit; beide Elemente, (allgemein künſtleriſche) Idealität und (ſpezifiſch muſikaliſche) Bewegtheit, treten hier im Großen zuſammen, wie beim wirklich ausdrucksvollen Kunſtliede im Kleinen, obwohl gewöhnlich unter Vorherrſchen des einen oder andern Elementes. Auf dieſem Unterſchiede beruht auch die Anwendung oder Nichtanwendung der Inſtrumentalmuſik; ſie fehlt mit Recht, wenn die Meſſe eine rein idealiſche, hingebende Gefühlsmuſik iſt, ſie iſt aber nothwendig, wenn die ſubjectivactivere Frömmigkeitsform ſich in ihr ausſprechen ſoll, und ſie iſt auch für eine paſſivere Religioſität nicht überall entbehrlich, weil auch ſie neben jener reinen Idealität auch ſtärkere Färbungen des Ausdrucks ihrer Andachtsgefühle bedarf. Feſthalten läßt ſich, wie Thatſachen zeigen, der Ausſchluß der Inſtrumentation auf die Dauer niemals; die idealiſche Vocalmuſik kann nur die Eine Seite der Kirchenmuſik bilden, nie die ganze, das Bedürfniß nach concreterer Tonfülle und Tonmalerei macht ſich z. B. bei der Form des Requiems wegen der hier ſtattfindenden nachdrucksvollern Vergegenſtändlichung der ethiſchen Beziehungen zwiſchen dem Endlichen und Unendlichen unabweisbar geltend, und auch im ſonſtigen Cultus verlangt es ſeine Berückſichtigung, da die Form der abſoluten Idealität nur unter

beſondern Verhältniſſen, bei beſonders ernſter Feierlichkeit die paſſende iſt und bei ſteter Wiederholung auch einförmig und ermüdend würde.

Mit der religiöſen Muſik, auf deren weitere hiſtoriſch gegebene Formen (Antiphonien, Litaneien, Lamentationen u. ſ. w.) der Schluß des §. der Vollſtändigkeit wegen kurz hinweiſt, hat die Vocalmuſik quantitativ und qualitativ ihre höchſte Höhe erreicht; eine ihr verwandte „ethiſche Muſik“ (vgl. S. 1003) würde, weil ſie doch weniger transſcendent wäre, der Inſtrumentalmuſik mehr Umfang einräumen und daher in die dritte Hauptgattung gehören, unter welche Oratorium und Oper fallen; wir gehen daher zunächſt über zur Inſtrumentalmuſik.

β. Die Inſtrumentalmuſik.

§. 805.

Die Körperwelt bietet der Muſik eine Reihe von Organen an, welche der menſchlichen Stimme in Bezug auf Weichheit, Innigkeit, Rundung des Tones nachſtehen, aber ſie, alle zuſammengenommen, übertreffen nicht nur durch größere Freiheit der Handhabung, durch raſchere Beweglichkeit, ſondern auch in Bezug auf Umfang, Kraft, Intenſität, Dehnbarkeit des Tons, ſowie durch eine den verſchiedenen Stimmungskreiſen und Stylarten entſprechende Mannigfaltigkeit der Klangfarben. Am nächſten ſtehen in letzterer Rückſicht der Menſchenſtimme die *Blasinſtrumente*, am fernſten diejenigen *Saiteninſtrumente*, denen der Ton durch Anſchlagen oder Reißen entlockt wird, wiederum weniger fern die *Streichinſtrumente*, in denen der Begriff des „Inſtruments“ als eines allen künſtleriſchen Zwecken dienenden, vollkommen fügſamen Organes ſich am vollſtändigſten realiſirt. Durch Conſtruction und Klangfarbe ſtehen die verſchiedenen Gattungen und Arten der Inſtrumente zugleich in ſpezifiſchen Beziehungen zu den Hauptelementen der Muſik, zu Melodie, Harmonie und Rhythmus.

Von dem Weſen der Menſchenſtimme (das gerade durch ſeinen Contraſt zu dem der Inſtrumente klar in's Licht geſetzt und daher erſt hier ſpezieller beſprochen wird) gilt in Vergleich mit den äußern Muſikorganen Daſſelbe, was in §. 794 ff. von der Vocalmuſik überhaupt geſagt wurde. Sie iſt das ſingende, die Empfindung direct ausſtrömende, die Bewegungen des Innern in allen Graden, Stufen, Wechſeln, Nüancen mit vollſter Unmittelbarkeit und Wahrheit wiedergebende, bei aller Kraft weich-innig dem Gefühl ſich anſchmiegende Organ, das zugleich durch die eigenthümliche Rundung und Klarheit ſeines Tones, welcher das eigentlich Scharfe, Spitze, Dünne,

Dumpfe fern bleibt, das unmittelbare Abbild der ganz und voll von einer Empfindung ergriffenen und sie rückhaltslos, offen und frei in harmonischem Schmelz ausströmenden Seele darstellt; nur ist sie andrerseits rücksichtlich des Umfangs, der Tonstärke, der leichtern und feinern Beweglichkeit auch wiederum beschränkt und gebunden durch die natürliche Organisation und zudem trotz der Mannigfaltigkeit des Klanges der verschiedenen Stimmlagen und der individuellen Stimmeigenthümlichkeiten zu sehr stets sich selbst gleich, zu einartig, als daß sie das alleinige Musikorgan bilden könnte; die Stimme ist das einer großen Kraft, bis zu einem gewissen Grad einer intensiven Schärfung sowie einer lebendigen Volubilität und eines mannigfach charakteristischen Ausdrucks wohl fähige, im Ganzen aber doch einfache und „einfach schöne" unter den Musikorganen. Merkwürdig ist es nun, wie die Instrumente die Eigenthümlichkeit der Menschenstimme quantitativ und qualitativ theils weiter führen, theils ergänzen. Sie thun zu ihr nicht blos hinzu, was ihr fehlt in Bezug auf frei figurirende Beweglichkeit, Umfang, Stärke, Gewalt, elastische, scharf einschneidende Intensität, langes, energisch gedrungenes, dehnendes, an- und abschwellendes Aushalten des Tones, sondern sie bringen auch eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben herbei, deren jede ihre eigene Bedeutung hat und die ebenso ganz oder theilweise zusammengenommen zu den verschiedenartigsten und wirksamsten Combinationen Gelegenheit geben. Diese Klangfarben sind in den verschiedenen Eigenschaften der Menschenstimme bereits auch wie im Keime vorgebildet; aber sie treten erst in den Instrumenten ganz heraus, und zwar dieß so, daß die eine Art derselben der Stimme noch näher steht, nur sie selbst zu reproduciren scheint, eine zweite dagegen sich entschieden von ihr entfernt, eine dritte endlich, in welcher die Instrumentalmusik ihre höchste Vollendung erreicht, ihr des Gegensatzes gegen sie ungeachtet sich wiederum wesentlich annähert. — Die Betrachtung der musikalischen Instrumente, zu der wir hiemit übergehen, führt namentlich auf das Ergebniß, daß nicht nur ihrer Gliederung in Hauptgattungen die einfachen Unterschiede des Subjectiven, Objectiven, Subjectivobjectiven zu Grund liegen, sondern auch die Unterarten der verschiedenen Klassen, in bemerkenswerther Uebereinstimmung, nach den verschiedenen Verhältnissen des Subjectiven und Objectiven sich bestimmen; es ist eine Systematik contrastirender Wechselergänzung und verwandtschaftlicher Analogie in dieser scheinbar ganz zufällig zusammengewürfelten Instrumentenwelt, welche beinahe überrascht, da sie sich ganz ungesucht aufdrängt.

1. Die erste der im §. angegebenen drei Hauptgattungen bilden die Blasinstrumente. In ihnen ist, wie in der Stimme, der Ton ein Hauch, der direct aus dem Innern kommt, und darum sind sie ihr noch auf's Engste verwandt; sie setzen, ähnlich wie das Stimmorgan, eine in festem, und zwar cylindrischem Raume, jedoch nicht zu schmal und eng ein-

geſchloſſene, aus ihm (in der Regel) frei herausſchwingende Luftſäule in Bewegung, und ſie haben daher wie jenes den runden, vollen, hellen, weichern Ton, wie er ſowohl der Conſtruction des Inſtruments als der Natur des Elements (der Luftſäule) entſpricht; ſie ſchallen und hallen einerſeits nicht dermaaßen frei wie Schlag- und Reißinſtrumente, ſie „tönen" andrerſeits nicht ſo gebunden und gedämpft wie die Streichorgane, ſondern ſie „klingen" geſchloſſen und hell zugleich. Dieß Alles jedoch wiederum mit mannigfaltigſten Unterſchieden, indem namentlich die Rohrblasorgane von den Blechinſtrumenten ſich ſehr weſentlich unterſcheiden. Haucht die Menſchenſtimme in der Regel einfach ihre Töne aus, ſo thun am ähnlichſten Daſſelbe die Pfeife und die Flöte. Ein Luftſtrom wird in den geradlinig geformten, feſt mit Holz oder Metall umſchloſſenen, meiſt runden, weitern oder engern, aber nie ſo ſehr, daß ein eigentlich acuter Ton entſtände, ſchmalen Raum einfach hineingehaucht und ſtrömt aus ihm frei wieder aus; ſo entſteht ein immer geſchloſſener und gerundeter, in der Tiefe allerdings dumpferer, in der Höhe allerdings ſchärferer, aber weſentlich doch einfach heller, mühelos weicher, ſpannungsfreier, milder Ton, nicht eben ſehr ſcharf, intenſiv, charakter- und bedeutungsvoll, ſondern im Verhältniß zu andern weniger beſagend (daher das Cherubini zugeſchriebene Wort, daß etwas noch ennuyirender ſei als Eine Flöte, nämlich zwei), aber lieblich, zart, rührend, elegiſch, ideal durch ihre gleichſam unkörperliche Weichheit; „unſer Geiſt", läßt der Dichter ſie ſagen, „iſt himmelblau, führt Dich in die blaue Ferne, zarte Klänge locken Dich im Gemiſch von andern Tönen, lieblich ſprechen wir hinein, wenn die andern munter ſingen, deuten blaue Berge, Wolken, lieben Himmel ſanft Dir an, wie der letzte leiſe Grund hinter grünen friſchen Bäumen"; weniger direct gilt dieß Alles von der unfeinern Pfeife, von dem luſtig ſchrillenden Piccolo, aber es findet auch auf ſie ſeine Anwendung, auch ſie haben das Helle und auch das Weiche der ungehemmt ſingenden Menſchenſtimme. — Die Einſeitigkeit der Flöte, die an's Charakterloſe ſtreifende Rundung und Weichheit, verlangt einen Gegenſatz; neben dem Idealen und einfach Gefälligen muß auch das Subjective, das Charakteriſtiſche, Ausdrucksreiche, Scharfe, Naturaliſtiſche vertreten ſein; dieß bietet ſich dar in der Oboe. In ihr iſt die Erzeugung und Qualität des Tones eine ganz andere; der Luftſtrom muß durch ein zuſammengepreßt vibrirendes Mundſtück hindurch; damit wird ihm das Runde, Flüſſige, Ruhige des Flötenklanges genommen, er wird gepreßt und zitternd und erhält zugleich den Charakter eines theils materiell getrübtern, theils dünnern und ſpitzern Tones, vergleichbar einem durch die einander genäherten Lippen mehr hervorgeblaſenen, herausgedrückten als frei herausgehauchten und durch dieſe Beengung des Luftſtromes der idealen Klanghelligkeit ſchon ziemlich beraubten, näſelnd gewordenen Tones. Die Oboe „klingt" auch noch, aber nicht mehr

mit der geſangverwandten Unmittelbarkeit der Flöte, ſondern mit einem erheblichen Zuſatz von näſelnder Bedecktheit und einſchneidender Schärfe, ſie iſt in der Tiefe kräftig, hart, ſchnarrend, ſchreiend, in der Höhe Daſſelbe, nur dünner und ſpitzer und daher hier auch neckiſch, humoriſtiſch, in den mittlern Lagen allerdings von zarter und feiner Eindringlichkeit, indem hier der Ton ſich doch erweicht und erhellt und dabei durch die deßungeachtet bleibende Schärfe und Bedecktheit eine ganz eigenthümliche, ſchmelzende, auflöſende, ſchmeichelnde, geheim ergreifende, gemütherregende Farbe gewinnt; „ungewiß ſchreit' ich voran, Seele, willſt Du mit mir geh'n? auf, betritt die dunkle Bahn, wundervolles Land zu ſeh'n: Licht zieht freundlich uns voran, und es folgt auf grünen Matten hinter uns der braune Schatten." Die Leidenſchaft, die Liebe, die bange Erwartung, die tiefe Sehnſucht, der wehthuende Schmerz, die herzzerreißende Klage ſprechen aus dieſem allerdings am meiſten charakteriſtiſchen und ausdrucksreichen unter den der Menſchenſtimme näher verwandten Inſtrumenten. Sofern die Oboe aber doch unter dieſen bereits von der Menſchenſtimme am weiteſten abliegt, iſt es bezeichnend, daß ſie mit den die Töne ebenſo verdünnenden als dämpfend bindenden Streichinſtrumenten eine unverkennbare Verwandtſchaft hat; ſie ſteht zur Flöte in einem analogen Verhältniß, wie die Violine zur Stimme. Einen ähnlichen bedeckten und gedämpften, aber dabei vollern, weichern Ton zeigt das Fagott, für das Weh- und Schwermüthige, ebenſo aber durch ſeine wie Gutmüthigkeit ſich ausnehmende Unbeholfenheit und Schwerbeweglichkeit, ſowie durch ſeinen in den meiſten Lagen nicht feinen, leicht zur Annäherung an's Grunzen zu bringenden Ton auch für den Humor, ſonſt namentlich zu intenſiver, tondehnender Verſtärkung anderer Inſtrumentalbäſſe ſehr geeignet. Gleichfalls weniger einfach und frei als in die Flöte ſtrömt die Luftmaſſe in die Clarinette ein; ihr offeneres Mundſtück wie ihr ſonſtiger Bau begünſtigt aber doch einen weit vollern, breitern, ſozuſagen fettern Ton als der der Pfeifen- wie der Oboeninſtrumente. Der Luftſtrom breitet ſich zwar auch hier nur allmälig von dem Mundſtück, das mit gepreßterem Hauch angeblaſen wird, in die breitere Röhre aus und entſpricht hiemit wiederum nicht den einfach hauchenden, ſondern den gepreßter ſich hervordrängenden Tönen der Menſchenſtimme, auch er erhält etwas Zitterndes, Bebendes durch den hierauf eingerichteten beweglichen Theil des Mundſtücks; aber er iſt doch lange nicht ſo geklemmt, beengt, bedeckt, getrübt wie der Oboenton, er iſt runder, heller, voller und freier. Auf dieſer vermittelnden Vereinigung des nur weit vollern und fettern Flötentones und des gepreßtern, bebendern Oboentons beruht die Eigenthümlichkeit der Clarinetteninſtrumente. Sie ſtehen am höchſten unter den Rohrblasorganen; zwar weniger ſilberhelle Klarheit, aber Weichheit, jedoch eine weit geſättigtere, vollere, männlichere und zugleich innerlich bewegtere Weichheit ſteht ihnen zu Gebot, ſie haben

etwas Großartigeres und Bedeutſameres durch den mit kräftiger Beſtimmtheit ſtrahlenförmig ſich expandirenden, intenſivvollen Ton, der daher auch zum kräftig und derb Luſtigen ſich gut eignet, ſie haben etwas wahrhaft Zartes und Inniges ohne Schwäche und ohne das extrem-ſubjective Sentiment der Oboe, ſie haben eine ganz und voll, unabgeſchwächt und doch ungezwungen, nicht zu ſubjectiv drängend und ſpannend ſich gebende Herzlichkeit, ſie entſprechen, wie die Flöte dem leichtern Sopran, graduell und qualitativ dem in ſchöner zarter Fülle ſich ausſprechenden Alt der Menſchenſtimme, auch da, wo ſie (wie Baßclarinette und Baſſethorn) in der Scala noch tiefer hinabgehen, ſie klingen auch hier kräftig weich und rund mit einem heranſchwellenden Ernſt, der ſie in dieſer Lage für das Schreckhafte, Ahnungsvolle ſehr geeignet macht; die Clarinetteninſtrumente können wegen ihres fetten Tons am eheſten zum Naturaliſtiſchen, Niedrigkomiſchen gebraucht oder zum Gemeinen mißbraucht, aber wegen ihrer ſonſtigen Eigenthümlichkeiten zum ſchönſten, reinſten, wahrhafteſten Ausdruck tief bewegter, in unumwundener Aeußerung heraustretender Herzensgefühle verwendet werden. Aus der gegebenen Charakteriſirung geht zugleich hervor, daß die Rohrblasinſtrumente, wie die Stimme, weſentlich melodiſche Organe ſind; ſie können zwar natürlich, wie dieſe, auch harmoniſch wirken, aber ſie haben nicht nur ſo viel Volubilität, um zur Melodie brauchbar, ſondern auch eine ſo ausgeſprochene Rundung, Weichheit, Klarheit, Eindringlichkeit, einen ſolchen Fluß der Töne, um gerade für die Melodie vor Allem geeignet zu ſein, ſie ſind vorzugsweiſe und mehr als alle andern ſubjective Singinſtrumente.

Wenn die Menſchenſtimme hie und da nicht blos Töne aushaucht, herauspreßt und herausdrückt, ſondern auch heftiger in ſich erbebt und mit der ſei es nun tief ergreifenden oder energiſch niederſchmetternden Gewalt dieſes innern Erbebens ſich vernehmen läßt, ſo entſprechen ihr nach dieſer Seite die Blechinſtrumente, nur mit der nähern Beſtimmung, daß ſie dieſes Erbeben auch in einen Ausdruck des unendlich ſanften und doch von innerlichſter Ergriffenheit zeugenden Durchzittertſeins umzuwandeln im Stande ſind. Schmetternde, jubelnde, tief dröhnende, mit ſchwerem Gewicht auffallende Kraft, Fülle und Breite des Klanges, zwar auch nicht vollkommen klar, ſondern in einen Flor des Helldunkels gehüllt, jedoch befreit von dem Gebundenen des Klanges der Rohrinſtrumente, von der fettigen Weichheit der Clarinette, von der ſpitzen Eindringlichkeit der Oboe und damit erhoben zu unſagbarer Idealität und zugleich verbunden mit jener nervös durchzitterten Erregtheit macht das Eigenthümliche dieſer Inſtrumente aus, ſie ſind die ſubjectiv innerlichſten, aber das Subjective am meiſten zu vollem objectivem Heraustreten bringenden Inſtrumente. Von den ſtark zuſammengepreßten Lippen aus voller Bruſt mit intenſiver oder an ſich haltender Kraft, heftig oder ſanft, in die nicht mehr ſtarre, ſondern erregt mit-

vibrirende, lange, gewundene Metallröhre hineingetrieben, in ihr circulirend, sie erbeben machend drängt sich der Luftstrom stark oder mild erschütternd aus ihr hervor, zwar durch das miterregte Material dunkel schattirt, aber voll, metallreich, weithin hallend; das energisch Vibrirende, das dem dürren Holze und der festen Metallröhre nicht abzugewinnen war, wird hier endlich Herr, die Materie wird besiegt, zum Mitklingen genöthigt; der Ton auf höchster Potenz, als seele- und weltdurchzitternde, jetzt mit schmetternder Gewalt, jetzt mit wonnigem Erbeben an die Pforten des Gemüthes pochende Kraft ist endlich da, er tritt an uns heran mit dem erhabenen Schauer des Unendlichen, das Alles vor sich nieder wirft, wie mit der süßen Lust herzergreifender Unwiderstehlichkeit. Sie singen nicht mehr, diese Metalltöne — sie verstehen sich wenigstens nur mit Widerstreben dazu, — sie haben hiefür eben zu viel Metall, zu schweres Gewicht, zu stark schmetternde Kraft, zu sehr in's Weite gehenden Wiederhall, sie gleichen in dieser negativen Beziehung den tiefern Stimmlagen, die auch weniger beweglich sind, sie haben einen Klang, bei dem der Ton schon für sich ein Ganzes und Volles ist, nicht aber erst in formen- und figurenreicher Beweglichkeit wirksam wird, sie eignen sich ebendamit entschieden entweder zu einzelnen kraftvollern Stößen oder zu einfachern Fortgängen, Hebungen, Sprüngen, welche nur Hauptintervalle intoniren mit Uebergehung der Zwischenglieder, oder zu nachdrücklichem Wiederholen und gewichtvollem Aushalten einzelner Klangstufen und Zusammenklänge, nicht aber zu wirklicher Melodie, sie paßten dazu nicht, selbst wenn sie keine von selbst davon abmahnende technische Schwierigkeiten in den Weg legten, sie sind wesentlich ausfüllende Instrumente, sowohl in dem Sinne, daß die Füllung, Verstärkung, Vertiefung, Färbung und Weichheit, welche die Harmonie in die Tonbewegung zu bringen hat, ganz vorzugsweise ihnen zufällt, als auch in dem weitern, daß sie da eintreten, wo noch nicht oder nicht mehr fließend bewegliche Melodie, sondern Anschlagen oder Aushalten einzelner Töne, Tongänge, Accorde beabsichtigt wird. Das bei aller Tonfülle sanfteste und gemüthweichste, das am meisten romantische Blechinstrument ist das Horn, welches ebendarum trotz seines weiten Abstands von der Flöte doch dieselbe Stelle innerhalb seiner Gattung einnimmt wie diese in der ihrigen. Das ganze und volle Wiederklingen der Empfindung im Innern des Gemüths, nicht das Zerfließen in Gefühle, das der Oboe zufällt, sondern das tiefe, unnennbar ergreifende, aber nicht sinnlich schwache Durchbewegtsein von etwas, kurz die ideale Gemüthsbewegung und Gemüthsstimmung, welcher Art sie nun auch im Einzelnen sei, gehört diesem Instrumente an, in welchem zuerst die Instrumentalmusik ein spezifisch ihrem Charakter (S. 987) entsprechendes, die ganze Gemüthsweite, nicht das Einzelgefühl ausdrückendes Organ erhält; wie die Flöte noch mehr stimmenartig das einfache Gefühl des

Herzens in kindlich naiver Weiſe ausſpricht, ſo thut es das Horn mit der tiefern Gemüthsſtimmung in ernſtdurchdrungener, bewegterer, aber allerdings in ähnlich treuherziger Art, weil ſo ganz und gar nichts Zurückhaltendes in ihm, ſondern der ganze, reine, volle Erguß und Aushall des Tones ſein Weſen iſt; ſein Ton trägt eben dieß, daß er aus voller Bruſt kommt, an ſich und iſt eben dadurch ſo ganz eigenthümlich gemüthreicher Natur. Männlicher, heller und zugleich wie die Oboe ſchärfer, ſpitziger, ſubjectiver als das Horn iſt die Trompete; ſie repräſentirt vorzugsweiſe die Kraft, das Siegesgewiſſe, Schwunghafte, Gehobene, Eindringendenergiſche, ſie iſt nicht zunächſt für das Ernſte und Weiche, ſondern für Töne des Muthes und Triumphes, der Freude und Freiheit vorhanden; aber auch ſie hat doch nebendem eine weſentliche Beziehung zum Gemüth, ſie iſt auch ſchmetternd, erbebenmachend, ſie hat auch das romantiſche, in weite Fernen winkende Austönen des Klanges, ſowie ſein offenes Heraus- und Herantreten, und ſie kann daher auch für ruhigere, innigere, nur nicht eben gerade ſentimentale Herzensempfindungen höchſt wirkſam angewendet werden, wie z. B. in dem ſchönen Andante der kleinern C dur-Symphonie Mozart's. Weniger äußerlich ſchmetternd, aber um ſo intenſiver erſchütternd, gehaltener, tiefer, nachdrücklicher, breitern, vollern Klanges iſt die Poſaune; ſie iſt weder ſo empfindſam wie das Horn noch ſo ſubjectiv energiſch wie die Trompete, ſie hat (wie die Clarinetteninſtrumente) einen vermittelnden Charakter, eine das ſubjective Moment weniger durchhören laſſende, zudem hauptſächlich langgezogene Töne begünſtigende Spielart, einen weder ſanft hallenden noch ſcharf ſtoßenden, ſondern wieder etwas mehr gebundenen, ſtraffen, ruhigen, aber gedrungenen mächtigen Klang; durch dieſe an ſich haltende Ruhe im Verein mit ihrer Nachdrücklichkeit und Tonfülle hat ſie eine Hoheit, Pracht, Majeſtät, Feierlichkeit, einen tiefen, ergreifenden Ernſt, der auch in den höhern Lagen bleibt, ſo daß ſie das idealſte und in der Idealität zugleich effectreichſte aller Inſtrumente iſt, das freilich nur da dieſem ſeinem Charakter gemäß wirkt, wo es nicht äußerlich zu bloßem Klangeffect gemißbraucht wird. Jeder Styl und jeder Stimmungskreis hat ein ihm eigenthümlich entſprechendes Inſtrument, aber vergeblich iſt es deßungeachtet, durch das Inſtrument allein einer Tonbewegung einen Ausdruck und Charakter, ſei es nun der Hoheit oder der Kraft oder der wahrhaft gefühlvollen Weichheit verleihen zu wollen; das Inſtrument macht den Ausdruck nur vollſtändig und vollkommen, aber es bleibt unwirkſam, wo der muſikaliſche Gedanke mit dem durch das Inſtrument beabſichtigten Ausdruck im Mißverhältniß oder gar im Widerſpruche ſteht.

2. Die directe Verwandtſchaft mit der Menſchenſtimme trat bei den Blechinſtrumenten bereits entſchieden zurück, ſie greifen über das, was der Stimme möglich iſt, ſchon ſehr weit hinaus, ſie reproducirren ſie nicht mehr,

ſondern ergänzen ſie, obwohl wir auch in ihnen eine gewiſſe Analogie mit ihr nicht verkennen konnten. In ähnlicher Weiſe verhält es ſich nun mit den durch Schlagen oder Reißen in Bewegung geſetzten Saiteninſtrumenten oder den Lautinſtrumenten. Bei ihnen iſt der Ton ganz und gar nicht mehr ein Hauch und nicht mehr ein innerhalb des Hauches beſchloſſener, mit ihm entſtehender, dauernder und vergehender Klang, ſondern er iſt Product eines mehr oder weniger intenſiven Druckes und Stoßes und ein nach demſelben frei forttönender, in's Weite ſich verlierender Laut, wie ſchon bei den Blechinſtrumenten dieſes vom Inſtrument ſich mehr entbindende Klingen und Hallen als ſpezifiſche Eigenthümlichkeit hervortritt. Stoß und ſchneller Druck, Laut ſtehen auch der Stimme zu Gebot, aber nicht (ſelbſt in eingeſchloſſenem Raume nicht) dieſes gleichweithingehende ſelbſtändige Forthallen, dieſes ſich rings nach allen Seiten Verbreiten, dieſes Nachtönen des in keine (Mund-) Höhle und Röhre eingeſchloſſenen, ſondern in freiem Raum erzeugten, blos in einer reſonirenden Baſis gefangenen, concentrirten und verſtärkten, keineswegs aber in ihr zurückgehaltenen Tones. Stoß oder Schlag und Riß auf der einen, freies Vibriren und Verhallen auf der andern Seite macht die Eigenthümlichkeit dieſer Inſtrumente aus, die natürlich auch dann nicht aufgehoben wird, wenn durch angebrachte Dämpfer das Fortvibriren auf möglichſt kurze Zeit beſchränkt wird, wie beim Clavier, wo die allerdings (in den Körper des ganzen Inſtruments) ſchon wieder mehr eingeſchloſſenen Töne ohne ſolche Vorrichtungen ſich unter einander vermiſchen würden. Beide Merkmale, die ſtoßweiſe Entſtehung und das freie Verhallen nach allen Seiten hin widerſprechen einander in gewiſſer Beziehung, ergänzen ſich aber auch wieder. Durch die ſtoßweiſe Entſtehung ſind die Töne ſelbſt eigentlich blos Stöße, augenblicklich entſtehende und ebenſo augenblicklich wieder aufgehobene „Laute," ſofern nur im Augenblick des Stoßes und Riſſes ſelbſt die Straffheit der Saite, welche ſie haben muß, um ſchnell vibriren zu können, entſchieden überwunden, ein diſtincter Klang hervorgebracht wird; das was nachher von dieſem Laute noch forttönt, iſt kein diſtincter Klang mehr, wie z. B. ein ausgehaltener Hornton, ſondern ein weit weniger beſtimmtes und zudem mit der ſtetigen Abnahme der Weiten der Schwingungen ſelbſt jeden Moment ſchwächer werdendes Tönen, und ſo ſcheinen denn dieſe Saiteninſtrumente weſentlich Inſtrumente des kurzen, diſtincten, articulirten Lautes und eben nur auf dieſen und was mit ihm ſich erreichen läßt angewieſen zu ſein. Verhielte es ſich wirklich ausſchließlich ſo, dann wäre dieſes Forttönen blos ein ſtörendes, der Diſtinctheit der Laute feindliches Element, das man um jeden Preis ganz zu beſeitigen ſuchen müßte. In der That, der wohlthuende Eindruck eines aus ziemlicher Ferne gehörten Clavierſpiels, beruht er nicht darauf, daß wir, da die Laute rein, ohne alle Spur von mitſummenden

Nebentönen und ſomit in voller gefälliger Klarheit zu hören bekommen? Allein genauer betrachtet gilt dieß doch nur von den ſchnell nach einander geſpielten Tönen; bei langſamerer Bewegung iſt ein längeres, nicht zu raſch verklingendes Forttönen unentbehrlich und verleiht dem Ganzen doch erſt neben der Diſtinctheit, die für ſich allein zu ſpitz, klanglos und hart wäre, auch die Weichheit, die engere und fließendere Verbindung der Töne. Freilich iſt es nicht eine ſo enge Verbindung, wie andere zum gleichförmigen Aushalten und ſtetigen Ineinanderüberführen der Töne geeignete Inſtrumente ſie haben, ſondern eine Verbindung, die dadurch immer eine loſere iſt, daß der vorangehende Ton mehr oder weniger merklich bereits im Abſchwellen begriffen iſt, wenn der nächſtfolgende eintritt; aber dieſe Art von Verbindung iſt hier, bei dieſen nur Laute erzeugenden Inſtrumenten eben die rechte, ſie gibt ihnen die Zartheit zurück, die ſie durch das Stoßweiſetönen verlieren, ſie ſchiebt zwiſchen die jedesmaligen Stöße oder zwiſchen die mit den Stößen hervortretenden ſchlechthin diſtineten Laute Momente des Verklingens, der Erweichung der Härte des Stoßes, des gleichſam Immaterielleriwerdens des Klanges hinein. Der oben angeführte ſchöne Eindruck eines in der Ferne gehörten Claviers mag nebenbei auch dieß zu ſeiner Urſache haben, daß wir die Töne weniger deutlich als Stöße, ſondern ätheriſcher, ſchwebender, als weiche, leichte Klänge vernehmen; ſo iſt es aber auch ſonſt bei allen Inſtrumenten dieſer Klaſſe, bei denen durch gehörige Reſonanz für das Forttönen geſorgt iſt; der harten Diſtinctheit des Stoßes, des Riſſes, der „Arſis" (vgl. S. 904) tritt bei ihnen ſogleich die Weichheit des nach dem Stoß durchaus frei, leicht, ſchwebend gewordenen und in dieſem Forttönen immer mehr verſchwebenden Klanges entgegen oder vielmehr theils mildernd, theils contraſtirend gegenüber, und damit haben nun dieſe Inſtrumente eine ganz ſpezifiſche Eigenthümlichkeit; ſie ſind hart, ſtark, ſcharf, klar intonirend und weich austönend, verklingend zumal, ſie ſind glockenhell und romantiſch in's Weite verſchwimmend, kräftig und zart zugleich. Und ebendeßwegen, weil ſie neben dem Diſtinctmarkirenden auch das zart Verſchwimmende haben, ſchließen ſie auch das Fortönen ſchon angeſchlagener Klänge nicht aus, ſondern verwenden es zu eigenthümlicher Wirkung, ſie umgeben durch dieſes ſich immer neu erzeugende Forttönen älterer Klänge die diſtinete Tonbewegung mit Schallwellen, in denen nichts Einzelnes mehr ſich unterſcheiden läßt, gleichſam mit einer duftig wehenden, das Ganze einhüllenden und doch durchſichtigen, lichten Schallatmoſphäre, die ſowohl den Eindruck der Fülle als der Verſchmelzung, den Eindruck einer unbeſtimmt gewordenen und doch nach dieſen beiden Seiten hin noch wirkſamen Harmonie hervorbringt. Alle dieſe Eigenthümlichkeiten reflectiren ſich nun in den verſchiedenen Arten der Saiteninſtrumente mit mehrfachen Modificationen. Die Schlagſaiteninſtrumente, Lyra mit Plectrum, Hackbrett und

beſonders Clavier, haben eine mildere, weniger hart und ſcharf articulirte Intonation, auch ein weniger volles Nachklingen, ſie ſind hiemit einerſeits weicher und heller, runderen Klanges, andrerſeits weniger hallend, weniger romantiſch, nüchterner und ruhiger, ſie entſprechen innerhalb ihrer Art wiederum der Flöte. Um dieſer größern Milde und Einfachheit willen ſind ſie weniger charakteriſtiſch und ausdrucksvoll, aber um ſo univerſeller, objectiver, wozu auch ihre leichtere Handhabung mitwirkt, und ſo iſt denn gerade das Clavier durch die Natur der Sache das Univerſalinſtrument geworden, das von allen andern Muſikorganen etwas an ſich hat und ſie gewiſſermaaßen erſetzen kann, weil es neben der ſcharfen Lautarticulation doch des Weichen, Gefälligen, Sanften fähig iſt. Nicht ſo iſt es bei den Saiteninſtrumenten, denen der Ton durch Reißen entlockt wird. Zunächſt treten uns hier, in ähnlicher Antitheſe zu den Schlagſaiteninſtrumenten, wie Oboe zur Flöte, Trompete zum Horne, entgegen die eigentlichen Lautinſtrumente, die *Reißinſtrumente* mit ſtark widerſtehenden und dünn lautenden Saiten (namentlich Metallſaiten), Cither, Guitarre, Mandoline u. ſ. w. Sie articuliren außerordentlich ſcharf, haben nach oben zu feine, ſpitze, unendlich diſtincte, nach unten harte, kräftig ſtoßende Töne, aber wenig Nachhall, ſie ſind eindringlich, aber das Weiche, Warme der Stimme und der Blasinſtrumente fehlt, ſo lebendig ſie auch beſonders durch ſchnelles Hingleiten auf Accordtönen (Arpeggiren) auf Phantaſie und Gemüth wirken können. Die *Harfe* dagegen hat durch ihren Bau und durch Material und Spannung ihrer Darmſaiten wieder einen nicht blos ſcharf articulirten, kräftigen, ſondern auch einen weichern, vollern, frei, warm, romantiſch nach allen Seiten hallenden Ton, der „Laut" wird hier wieder zugleich „Klang," der in den untern Tönen großartig breit, in den mittlern gewichtvoll und anmuthig zugleich, in den obern mit ſanfter Zartheit ſich vernehmen läßt. Die Harfe hat unter den Lautinſtrumenten dieſelbe Stellung wie die Clarinetteninſtrumente und Poſaunen innerhalb ihrer Gattungen, ſie iſt erhaben, prächtig, ſeelenvoll, herzlich, innig, zugleich aber als ſcharf und leicht articulirendes, gleichſam punktirendes Lautorgan beweglich, munter, ſelbſt ſpielend und neckiſch, ſie iſt ein Inſtrument, das lange mit Unrecht zurücktreten mußte und das durch das idealiſche Verhallen ſeiner Töne namentlich religiöſer und ähnlicher Muſik erſt die wahrhaft feierlich, feſtlich bewegte Weihe gibt, ſoweit dieſelbe durch inſtrumentale Begleitung erzielt werden ſoll. Indeß Eine Eigenſchaft hat eben doch auch die Harfe mit allen Lautinſtrumenten gemein: die höhere Ruhe, die tiefere Intenſität des dehnbaren Tones und die engere Verbindung und Verſchmelzung der Töne unter einander fehlt, es iſt auf dieſen Inſtrumenten kein directer Aushauch des Innern, kein energiſches und tiefbewegtes Sichergießen, kein völliges Hineintreten der Empfindung in das Organ, keine Vermählung des Gefühls mit ihm mög-

lich, weil die Töne nicht Stand halten, nicht an- und abgeſchwellt, nicht mit der Continuität in einander übergeführt werden können, die ebenſo reizend als für den Ausdruck des Gefühls, wo es in ungehemmtem Fluſſe ſich bewegt, ſchlechthin unentbehrlich iſt; die wahre Tiefe, die ſinnige Innigkeit iſt allen dieſen Lautinſtrumenten unerreichbar, weil ſie weder das Hervorquellen einer Erregung aus dem Innerſten noch eben das ruhigſinnige Verweilen bei einem Gefühlsinhalt mit ihren leichten und ſchnell entfliehenden Tönen darzuſtellen im Stande ſind, und ſie erſcheinen daher ausſchließlich oder zu viel gebraucht allerdings oberflächlich, klingelnd und klimperud; ganze und volle Muſik iſt nicht in ihnen, ihre Töne ſind Klänge, die der Materie nur durch momentane Berührung entlockt ſind, nicht aber durch beharrliches Hineinwirken (Blaſen, Drücken) in ſie abgewonnen werden, ſie ſind allerdings romantiſch durch dieſe ihre Eigenſchaft als flüchtiger „Berührungstöne" und ergreifend durch ihr eben hiemit gegebenes Verhallen, aber Metall, Gewicht, Energie haben ſie nicht und können ſie nur annäherungsweiſe durch reiche Harmonie erreichen, wie dieß z. B. beim Clavier der Fall iſt, ſie ſind ſchließlich doch blos das leichte Geſchütz in der Heeresmaſſe des Orcheſters, ſie tönen am beſten zu Romanzen, Balladen, Ständchen, und ſie ſind, auch wenn ſie ſich wie die Harfe zu höherer Feierlichkeit erheben, in ihrer äſthetiſchen Wirkung eben nur den Blumenkränzen zu vergleichen, deren ſaftige Farbenpracht zum feſtlichen Schmuck nothwendig gehört und ihn eben feſtlich macht, obwohl ſie für ſich allein nur ein flüchtiges Entzücktwerden durch den reichen und zarten Reiz der Pflanzenſchönheit, nicht aber ein tieferes äſthetiſches Intereſſe zu erregen vermögen.

3. Das den Blasinſtrumenten verſagte Scharfartieulirte, unendlich Zarte, Feine, Duftige der Lautinſtrumente wird erhalten, aber zugleich mit der tiefinnerlichen Energie und Intenſität, mit der Flüſſigkeit und Wärme des Tones, die den Blasinſtrumenten theils mit der Stimme gemeinſam, theils in erhöhtem Maaße ihnen allein eigen iſt, wiederum vermählt in den Streichinſtrumenten, der größten muſikaliſchtechniſchen Erfindung, die je gemacht worden iſt. Sie ſind reine Kunſtwerke, während die übrigen nur veredelte, vergrößerte, verwandelte Naturinſtrumente (Rohre, Kuhhörner, Muſcheln, Sehnen) ſind; die Applieation des Bogens auf die Saite mußte erſt gefunden werden, mit dem Bogen hat die Muſik weit mehr als mit dem weniger beſagenden Pleetrum oder Clavierhämmerchen den Zauberſtab in die Hand genommen, durch den ſie in vollſter künſtleriſcher Freiheit der Materie nach Belieben die verſchiedenſten Töne und Klangfarben entlocken kann, welcher ſie zu ſprechendem Ausdruck der Empfindung bedarf. Die Freiheit des Künſtlers, ſeine Emancipation vom Organe begann zwar ſchon in den Lautinſtrumenten; während die geblaſene Muſik derſelbe Aushauch iſt wie die geſungene, ſo daß hier der Inſtrumentiſt mit ſeinem Organe

ganz verwachſen und in ähnlicher Weiſe von ihm abhängig iſt wie von der Stimme, ſtehen der Kitharist und Clavicembalist bereits frei über demſelben; aber dieſe Freiheit war hier erkauft durch eine zu groß werdende Trennung zwiſchen dem Subject und Object, zwiſchen dem Künſtler und dem Organe, der Künſtler konnte in das Organ nicht Alles hineinlegen, was er fühlte, das Organ blieb zu objectiv, zu ſpröde und kalt, es duldete ſeine Griffe und Riſſe, aber es antwortete ihm nur in gebrochenen Lauten, die, wenn ſie auch ſchön und prachtvoll in's Weite hallten, doch dem warmen Leben des Gemüths ſo wenig entſprachen, als in der Vocalmuſik die gebrochene Sylbenrecitation es vermochte. Durch den Bogen ſoll es nun hiemit anders werden, durch ihn bekommt der Künſtler das widerſtrebende Organ ganz in ſeine Gewalt, aber allerdings dadurch, daß er auch ſelbſt weniger gewaltſam verfährt, es nicht mehr martert durch Schläge, Riſſe und Kniffe — außer etwa hie und da zur Abwechslung, um das Inſtrument auch ſeine Fähigkeit, als Lautinſtrument zu wirken (im pizzicato), erproben zu laſſen, — ſondern ſich dazu verſteht, es blos zu ſtreichen mit dem zart und weich ſich anfühlenden Medium des elaſtiſch-ſtraffen, glatten Haarbündels, der die Saite mit ihrer rauhern Oberfläche durch ſein Auf- undabziehen an ihr in ſein vibrirende Bewegung verſetzt, ſie electriſirt, Funken ihr entlockt, ohne ſie unſanft hinundherzuſtoßen, wie der fühlloſe Hammer des Clavierſchlägers und der unbarmherzige Finger des Harfners es zu thun gewohnt ſind. Die Poeſie der äußern Erſcheinung iſt damit freilich weg, der freie, feierliche Anſtand des kitharischen Apoll weicht der banauſiſchen Handarbeit des jetzt bedächtigſt hinundherfahrenden, jetzt eifrigſt ſuchtelnden Violiniſten, welche ſeine Haltung kaum minder verunſtaltet als das Flötenſpiel die jungfräulichen Geſichtszüge der Göttin Athena und nur wenn er zum Contrabaſſe greift ihm wiederum beſſer anſteht durch den gewaltigen Kampf mit dem brummenden Ungeheuer, das er mit ganzer Leibeskraft anfaſſen und angreifen muß, um es zum Stehen und Reden zu bringen. Aber aus dem proſaiſchen Apparat entſpringt um ſo reicher die Quelle einer ebenſo zarten als gewaltigen und großartigen Poeſie des Tones; denn er ermöglicht es dem Künſtler, ſeinem Inſtrumente Alles abzugewinnen, was ein einzelnes muſikaliſches Organ überhaupt leiſten kann. Qualitativ nämlich geſtattet der Gebrauch des Bogens ſowohl die ſchärfſten, ſpitzeſten als die langgezogenſten, gedehnteſten Töne in ganz gleicher Vollkommenheit hervorzubringen und zudem die einzelnen auf einander folgenden Töne ſo eng zu verbinden, zu „ſchleifen," wie dieß auf keinem andern Inſtrument möglich iſt. Der Bogen ſtreicht ſchnell an und gleitet ebenſo ſchnell wieder ab, damit erhalten wir die momentanſten, feinſten oder auch ſtechendſten Laute; er bleibt liegen, geht nur langſam auf und ab, dadurch haben wir die Töne in unſrer Gewalt, der Zug des Armes hält länger aus als der

des Athems, und ſo können wir beliebig dehnen, beliebig unter einen Bogenzug eine größere oder kleinere Zahl von in einander geſchleiften Einzeltönen ſubſumiren; wie auf jenem raſchen und ſpitzen Abſetzen die Schärfe und Klarheit des Inſtruments beruht, ſo auf dieſem Aushalten und Schleifen ſeine Fähigkeit, ebenſo großartig gedehnt und ruhig als mit anmuthsvollſtem, ſchmelzendſtem, ausdrucksreichſtem Fluß, mit jener Stetigkeit der Tonverknüpfung zu wirken, die wir ſchon mehrfach als Hauptbedingung der muſikaliſchen Schönheit erkannten. Quantitativ und dynamiſch ſind die Vortheile der Bogenführung gleich groß; das Spiel der Streichinſtrumente iſt das allein ganz gelenkige, von mechaniſchen Schwierigkeiten ganz befreite, ſoweit dieß überhaupt erreichbar iſt. Nicht nur das ſchnelle Herumgreifen und Herumſpringen in den mannigfaltigſten Intervallen, das beliebig raſche Anfundabgehen in der Leiter, ſondern namentlich das in außerordentlicher Schnelligkeit wiederholte Anſtreichen eines Tones oder abwechſelnd zweier Töne, ein Hauptmittel zur Energie der Tonbewegung, ſteht den Streichinſtrumenten zu; ſie ſind in dieſer Beziehung die ſpezifiſch rhythmiſchen Inſtrumente, und, ſofern ſie ebenſo alle Mittel zum Vortrag jeder Art von Melodie, namentlich der künſtlichern und verſchlungenern Melodieweiſen haben, auch die ſpezifiſch „melodiöſen," figurirenden Inſtrumente, wogegen Flöte und Genoſſen mehr einfach „melodiſche" Organe ſind. Die Bogenführung geſtattet ferner die größten Contraſte und das feinſte ausdrucksvollſte An- und Abſchwellen zwiſchen Forte und Piano, ſie geſtattet kräftiges, abſolut energiſches Stoßen und Reißen, intenſivſte Erhöhung der Spannkraft des Tones ebenſogut, wie einen durchaus leichten, getragenen Vortrag, bei welchem aller Druck auf das Inſtrument ſo unhörbar wird, daß das Inſtrument ſelbſt frei zu reden, der Ton des materiellen Elementes, das er von dem Druck her an ſich hat, ganz entbunden in reiner zarteſter Idealität dahinzuſchweben ſcheint; die Streichinſtrumente ſind nicht ſchon an ſich ſpezifiſch ausdrucksreich, wie die Blechinſtrumente, aber ſie werden es unter der Hand des Menſchen, und ſie gewähren die Möglichkeit zu einer weit mannigfaltigern Nüancirung des Ausdrucks, als jene ſie zulaſſen. Durch alle dieſe Eigenſchaften ſind ſie die vollkommenſte Verwirklichung des Weſens der Inſtrumentalmuſik in ihrem Unterſchiede von der Vocalmuſik, ſie haben ganz die ſubjective Freiheit und am meiſten die objectivmannigfaltige Geſtaltungsfähigkeit, welche die erſtere von der letztern unterſcheidet. Durch ihre Diſtinctheit, Feinheit und Volubilität ſowie durch ihre Spannkraft und gedrungene Energie ſtehen ſie ebenſo den übrigen Inſtrumenten gegenüber als diejenigen Organe, welche vorzugsweiſe ſowohl die Stimmführung als die dirigirende Baſis der Harmonie zu übernehmen, ſowohl die äußerſte bewegliche Spitze als den ſubſtantiellen Kern des Orcheſters zu bilden und damit zugleich den Eindruck des zu ſubjectiv Weichen, Schmelzenden oder

anderntheils des einseitig Klangvollen und Breiten von ihm abzuwehren haben, der durch das Vorherrschen der verschiedenen Gattungen von Blasinstrumenten entstehen würde. Auch innerhalb ihrer selbst besitzen sie eine sehr ausgesprochene Mannigfaltigkeit von Charaktereigenthümlichkeiten, durch welche sie vom übrigen Orchester gleichfalls als eigene, weit selbständigere Instrumentalgattung sich unterscheiden. In der Violine sind die Eigenschaften der Streichorgane überhaupt am vollständigsten vereinigt, obwohl wegen der höhern Lage unter Vorherrschen des Scharfen und Spitzen, wie des Leichten und Beweglichen, des Weichen und Flüssigen, sowie mit einem Charakter größerer Helligkeit, der eben mit der Höhe und mit der Leichtigkeit dieses kurz- und dünnsaitigen Instruments gegeben ist. In der Viola wird, ähnlich wie bei den der Altregion angehörigen Blasinstrumenten, der Ton wie der Bau des Instruments schon schwerer, härter, weniger dünn und hell, auch bei sanftem Anstreichen kräftiger und gewichtiger, daher sie zur Violine durch alles dieses höchst reizend und ausdrucksvoll contrastiren kann. Bei dem Violoncell ist Haupteigenthümlichkeit das völlige Aufhören der Helligkeit des Tones, seine völlige Bedecktheit; dieselbe schließt zwar eine bei starkem Anstreichen sich ergebende klangvollere Resonanz gar nicht aus, aber sie herrscht durchaus vor, sie gibt dem Instrument in höhern Lagen etwas fein Näselndes und damit etwas theils Liebliches, theils Humoristisches (das eben in dem Verdeckten, Zurückhaltenden, in dem sich gleichsam Versteckthalten des Tones liegt), in den mittlern und tiefern Lagen dagegen etwas gedämpft Ernstes, welches im Verein mit der immer auch vorhandenen ungemeinen Elasticität und Biegsamkeit des Tones auf dem Violoncell vorzugsweise das gemessen und doch sanft Intensive der Streichorgane hervortreten läßt. Der Contrabaß hat das Leichte, Weiche, Klangvollere, Bewegliche nicht mehr; er ist schwer zur Ansprache zu bringen, seine Töne lassen dieß deutlich erkennen, sie sind selber schwer, aber absolut intensiv, sie sind Töne, welche in Folge der sie erzeugenden herbern Friction etwas durchaus Gespanntes, Gedrungenes, Straffgezogenes, ebendamit aber etwas durchaus Energisches, Substantielles haben, sie sind einerseits wegen des schwer beweglichen Saitenkörpers materiell dumpf, andrerseits wegen des starken und entschiedenen Striches, welcher sie der stark bebenden Saite abpreßt, ungemein kraftvoll, erschütternd, weltbewegend mächtig, tiefernst und tiefsterregend, und dabei doch im Piano und mezzo Forte von einem ansprechenden feinen Zug, dem man das Kräftige wohl anmerkt, obwohl es ganz zurückzuweichen und sich im Dunkeln halten zu wollen scheint. Dieß die Kräfte und Tugenden des Streichquartetts, durch die es den kräftigsten und doch zugleich feinsten Theil des Gesammtchors der Instrumente bildet. — Ungerecht jedoch wäre es, wenn man eine Einseitigkeit verkennen wollte, die ihm anhängt und die ebendeßwegen seine Ergänzung durch andere

Muſikorgane fordert, ja in vielen Fällen es dieſen geradezu in blos begleitender Stellung unterordnet. Der Ton der Streichinſtrumente iſt nämlich Alles, nur nicht voll, breit, hell (wiewohl relativ die Violine immer hell iſt in Vergleich mit den übrigen); der Ton iſt hier gefangen und gebunden nicht blos im reſonirenden Körper des Inſtruments, ſondern auch durch den Bogenſtrich, der kein freies, hallendes Vibriren, kurz keinen eigentlichen Klang geſtattet (außer bei ſchnellem, kräftigem, ſtark reſonirendem Anſtrich), der Ton iſt in Folge hievon theils dünn, dünner noch als bei den Lauteinſtrumenten, bei denen er ſich durch das Verhallen wieder expandirt, theils gedämpft, bedeckt, nicht hellklingend, es iſt der eigentliche „Ton" (vibrirende „Spannung"), aber auch der abſtracte, heiſere Ton, der zum klaren Laut und vollen Klang ſich nicht fortbildet und daher der Menſchenſtimme doch wiederum ſehr ferne ſteht. Inwiefern auch dieſes Gedämpfte, Zurückgehaltene charakteriſtiſch verwendet werden kann, wird die Betrachtung des Streichquartetts zeigen; aber es iſt doch auch ein Mangel, der bewirkt, daß bloßes Streichinſtrumentenſpiel bei längerem Hören einſeitig dumpf, farblos, ſchattenhaft erſcheint und eine Sehnſucht nach dem Hinzutreten der hellen, klaren, in lichten Farben ſpielenden Blasinſtrumente erweckt. Aus demſelben Grunde eignen ſich die Streichorgane ſehr gut zu einer in den Hintergrund zurücktretenden Begleitung der Stimme, der Flöte und anderer klangreicherer Inſtrumente, ſie ſtellen ihnen eine deutlich intonirende und doch ſtille, die Klarheit der Melodie nicht beeinträchtigende Harmonie zur Seite, begeben ſich aber hiemit in ein Verhältniß der Abhängigkeit und Unterordnung, das nicht möglich wäre, wenn nicht auch an ihnen eine Einſeitigkeit, ein Mangel an Tonfülle haftete. An einer ſolchen Einſeitigkeit darf es aber in der That keinem Inſtrumente fehlen, da ſie ſich ſonſt nicht gegenſeitig zu Einem Ganzen ergänzen würden; wie die verſchiedenen Regionen der Menſchenſtimme jede ihr eigenthümlich Schönes und jede den übrigen gegenüber auch ihr Unzureichendes und Mangelhaftes haben (vgl. S. 850), das aber eben die Grundlage für ihre Vereinigung zu dem alle Stimmen in wirkſamen Rapport zu einander ſetzenden Enſemble oder Chore abgibt, ſo iſt es auch bei den Inſtrumenten, ſie ſind das Gebiet, in welchem der Ton ſich beſondert, ſich nach verſchiedenen Richtungen hin vereinſeitigt, aber dieß ſchließlich nur dazu, damit durch die Gegenüberſtellung und Zuſammenfaſſung dieſer partieularen und conträren Klänge die ganze, in ihre Unterſchiede aus einander gelegte und ſie zu lebendiger Wechſelwirkung bringende Fülle der Tonwelt zu concreter Manifeſtation gelange.

Auf eine vollſtändige Aufzählung auch untergeordneterer Inſtrumente (Serpent, Bombardon u. ſ. w.), ſowie auf eine noch mehr in's Einzelne gehende Charakteriſtik derſelben, z. B. der verſchiedenen Arten höherer und niederer Flöten, Clarinetten, Hörner, kann die muſikaliſche Aeſthetik ſich nicht

einlaſſen, da die allerdings auch hier ſich ergebenden mannigfaltigen Klangunterſchiede auf die weſentlichen Verhältniſſe der Inſtrumentengattungen zu einander keinen weitern Einfluß haben, und da ſie zudem hauptſächlich auf der größern oder geringern Tonhöhe beruhen, von deren Bedeutung für den Klangcharakter ſchon in §. 768 und 773 die Rede war.

§. 806.

Aus den durch die Natur an die Hand gegebenen, der menſchlichen Einzelſtimme entſprechenden Muſikorganen bildet die Kunſt Inſtrumente zuſammengeſetzterer Art, welche das gleichartige Ertönenlaſſen mehrerer Stimmen ermöglichen, und es entſteht ſo der weitere Unterſchied zwiſchen monodiſchen, homophonen und mehrſtimmigen, polyphonen Inſtrumenten; die letztern unterſcheiden ſich ſelbſt wieder (quantitativ) in einfach vielſtimmige und in umfaſſendere Chorinſtrumente, (dynamiſch) in Inſtrumente relativer und abſoluter Tonkraft und endlich (qualitativ) in ſolche von ſubjectiverem und von ſchlechthin objectivem Charakter, — hauptſächlich Clavier und Orgel.

1. Während die Blasorgane, welche §. 805 aufzählt, wie die Menſchenſtimme monodiſch ſind, traten uns in den Saiteninſtrumenten bereits vielſtimmige Inſtrumente entgegen, am meiſten in den Reißinſtrumenten, deren neben einander ausgeſpannte, möglicherweiſe ziemlich zahlreiche Saiten ein gleichzeitiges Anſchlagen mehrerer Töne geſtatten, weniger ſchon wieder in den Streichinſtrumenten, deren Tonſchönheit, Ausdruck und Volubilität ſo entſchieden durch monodiſche Führung der Melodieen und Gänge bedingt iſt, daß auf ihnen ſchon das arpeggirende und noch mehr das mehrſtimmige Spiel, ſo kräftig es auch im Forte dreinreißt, nur als Ausnahme zur Anwendung kommt. Nicht nur mehrſtimmig, ſondern zugleich homophon iſt dagegen das Clavier, deſſen allgemeiner Klangcharakter ſchon beſprochen iſt. Es iſt „Univerſalinſtrument“ auch inſofern, als es ein Nebeneinanderſpiel verſchiedener, mehr oder weniger ſelbſtändiger Stimmen geſtattet, wiewohl allerdings ſeine ganze Conſtruction doch wieder zu einfach iſt, als daß ſelbſtändige Stimmführung, eigentliche Polyphonie dem Clavierſpiel vorzugsweiſe zufallen könnte; das Hauptgebiet deſſelben iſt vielmehr die Vielſtimmigkeit, die Polyphonie nur in freier, mit bloßer Vielſtimmigkeit abwechſelnder Anwendung (natürlich mit Ausnahme des Zuſammenſpiels mehrerer Individuen, von dem hier noch nicht die Rede iſt). Das Clavier iſt für blos melodiſche Muſik nicht geeignet, weil es zu wenig fließende Verbindung und Verſchmelzung der Töne zuläßt, es iſt vielmehr hauptſächlich auf harmoniſirte Melodie angewieſen; aber daraus folgt keineswegs, daß man es ganz als polyphones Inſtrument zu behandeln hätte. Die

neuere Zeit mit ihrem Streben nach abſoluter Ausbildung der einzelnen Muſikzweige iſt auch hier in ein ganz unnatürliches Extrem, in eine völlige Verkennung und Vermiſchung der Gattungen hineingerathen; „Orcheſtration des Claviers", Erhebung deſſelben zu vollkommenſter Polyphonie, iſt das Ziel, das ſich einer der geiſtvollſten Meiſter des modernen Clavierſpiels geſteckt hat, während doch damit gerade die eigenthümliche Wirkſamkeit und Schönheit dieſes Inſtrumentes aufgehoben wird. Die wirkliche und ausſchließliche Durchführung des polyphonen Prinzips auf dem Clavier iſt ein Irrthum, denn ſie macht zur Hauptſache, was auf dem Clavier ſeiner Natur nach nur Nebenſache ſein kann, die Selbſtändigkeit neben oder über einander herlaufender Stimmen; Nebenſache muß dieſe der Natur des Claviers gemäß immer ſein, weil die Toncharaktere aller Regionen der Clavierſcala doch zu gleichartig und die ſtreng polyphone Spielart auf ihr doch zu gemacht und erkünſtelt iſt, als daß ein wahrhaft diſtinctes und ein naturgemäß erſcheinendes Zuſammenſpielen ſelbſtändiger Stimmen hier durchführbar wäre. Harmoniſirte Melodie, nicht in Melodieen zerlegte Harmonie iſt das Feld des Clavierſpiels, das Clavier iſt Enſemble-, aber nicht Chorinſtrument, es iſt zu uniform, zu compact, als daß es anders denn als eine willkürliche Zerreißung einer natürlichen Tönecontinuität erſcheinen könnte, wenn fortwährend eigene, freie Stimmen in den verſchiedenen Regionen ſeiner Scala einander gegenübertreten; es hat in dieſen ſeinen Stimmregionen zu wenig ſtreng geſchiedene Klangfarben, als daß es klar und deutlich bliebe, wenn nicht Eine Prinzipalſtimme dominirt, und weder es ſelbſt noch die ſpielende Hand iſt im Stande ein ungezwungenes Zuſammenklingen beſonders geführter Stimmen auf die Dauer zu ermöglichen. Man kann es daher nur beklagen, wenn man ſieht, wie durch die „Orcheſtration" des Claviers ſein urſprünglicher Charakter und Eindruck verwiſcht, wie an die Stelle reich figurirter und entweder mit einfachen oder mit gleichfalls figurenreichen (frei polyphoniſchen) Harmonieen zart oder kräftig begleiteter Melodie ein Gewebe von Melodieen und Läufen geſetzt wird, das uns als perſönliche Virtuoſität Bewunderung abnöthigen mag, aber die wahre Tonfülle, Tonkraft und Tonklarheit preisgibt und den Charakter des Strebens nach Unmöglichem, des Uebergreifens über das natürlich Gebotene nicht verleugnen kann. Das Clavier iſt polyphon, aber es iſt polyphon in Unterordnung unter das homophone Prinzip; das Clavier weiſt ſchon durch das ſchnelle Ausklingen ſeiner Töne darauf hin, daß es als Inſtrument des Tonnacheinanders, nicht des Tonmiteinanders behandelt werden will, außer ſoweit unter letzterem nicht wirklich polyphone Melodieenſimultaneität, ſondern ein bloßes Anſchlagen harmoniſcher Nebentöne, Nebenfiguren, Nebenläufe u. ſ. w. verſtanden wird. Durch den Verſuch polyphon zu ſpielen, beraubt ſich der Clavierſpieler gerade des Hauptvortheils, den ihm dieſes Inſtrument

und die Applicatur der Hand auf ihm gewährt, des Vortheils in vollſter Freiheit ein mannigfaltigſt verſtärktes und begleitetes Tonnacheinander hervorzubringen; er begibt ſich ſtatt deſſen hinein in ein Stimmen- und Läufegewirr, dem das klare Sichabheben der Einzelſtimmen gegen einander, der klare melodiöſe Umriß, die Freiheit der Bewegung abgeht. Die Mechanik thut beim Clavier alles Mögliche, um dieſe Freiheit des Spiels zu fördern, die Fingerübung desgleichen; aber die unrichtige Anſchauung von der Beſtimmung des Claviers zu orcheſtriſcher Polyphonie macht Alles wiederum vergeblich. Das Clavier iſt wie die Violine ein ſubjectives, freies, der mannigfaltigſten Melodieenformen fähiges und dabei doch nicht einſam monodiſches, ſondern vieltöniges, vollſtimmiges Inſtrument, es ergänzt das melodiſche Prinzip durch das harmoniſche, es iſt eben dazu da, den melodiöſen Erguß nicht blos monodiſch, ſondern zugleich mit der vollen und wo es nöthig iſt kräftigen harmoniſchen Begleitung ſich vollziehen zu laſſen, die Monodie mit der ganzen Fülle, Mannigfaltigkeit und Stärke von Nebenklängen, die ſie um ſich ganz, reich und intenſiv auszuſprechen bedarf, in ein Inſtrument niederlegen zu können; das Clavier iſt wie die Arie, es bietet ſich zunächſt dar zum Ausſprechen der Empfindung in klarem aber dabei mannigfaltigſt geſtaltetem melodiſchem Umriß, und es reicht hiezu zugleich die Inſtrumentalbegleitung dar, welche zur bewegtern Arie auch hinzutreten muß, ihr aber doch ſtets untergeordnet bleibt. Die Unterordnung des harmoniſchen Prinzips unter das monodiſch melodiſche iſt allerdings eine andere als bei der orcheſterbegleiteten Arie (oder dem von andern Inſtrumenten begleiteten homophonen Inſtrument), ſie iſt nämlich geringer als dort, ſofern die Tonſtärke und die Inſtrumentalklangfarbe der ſtimmführenden und der ſtimmbegleitenden Claviertöne die gleiche iſt; daraus ergibt ſich auf dem Clavier die Eigenthümlichkeit, daß Melodie und Harmonie weit weniger auseinandertreten, daß ſie Einen Guß bilden, in welchem Alles gleichmäßig und feſt an einander gedrängt zuſammentönt; dieſes Compacte, verbunden mit der Schlagkraft und der Helligkeit der Clavierlaute, trägt vor Allem dazu bei, dieſem Inſtrument eine beſondere, durch nichts Anderes zu erſetzende Stellung unter den Muſikorganen anzuweiſen. Aber gerade hieraus folgt wiederum das Obige, daß das Clavier die verſchiedenen Stimmen zuſammen, nicht aus einander halten, nicht zertrennen und zerſtreuen darf, wenn es ſeinem Charakter getreu bleiben will; das Clavierſpiel ſoll frei polyphon ſein, es ſoll unermüdlich im Kleinen figuriren, nachahmen u. ſ. w., aber es muß doch die Homophonie obenanſtellen, es muß nach dieſer Seite hin Lied mit mannigfaltiger Begleitung ſein, das von dem Prinzip frei monodiſcher Melodieentwicklung nicht abgeht. Zuſammenſpiel Mehrerer bewirkt wohl, daß die Polyphonie auch auf dem Clavier natürlicher wird, weil dadurch ein diſtincteres Auseinandertreten der Stimmen

zu erreichen iſt; aber auch da iſt die Polyphonie immer etwas künſtlich Hervorgebrachtes, das uns fremdartig anweht, weil ſie das Compactgleichförmige des Inſtruments vergeblich zu durchbrechen, das Eine und einfache Inſtrument vergeblich zum Orcheſter oder Chor zu erweitern ſucht, und auch der Triumph des Zuſammenſpiels auf Einem oder mehrern Claviern beſteht ſomit doch darin, daß die Polyphonie nur als Durchgangsmoment gebraucht, im Uebrigen aber die wühlende Beweglichkeit der Finger und Hände dazu verwendet wird, dem Inſtrument eben jene Einheit reicher Melodie mit reicher Harmonie zu entlocken, in der ſein eigenthümliches Weſen beſteht. Durch dieſe compacte Einheit, welche Melodie und Harmonie auf's Engſte an einander kettet, ſowie neben ihr durch die Diſtinctheit ſeiner Töne in ihrem Nacheinander, welche das allzu Weiche und Schmelzende von ihm abhält, hat das Clavier etwas Claſſiſches, d. h. einestheils ein Befaßtſein des Einzelnen im Ganzen des Zuſammenklangs, das die beſondern Stimmen nicht einſeitig heraustreten läßt, anderntheils etwas geſund, hart Kräftiges, das wohl auch in's Hölzerne ausarten kann und jedenfalls die höhere muſikaliſche Feinheit vermiſſen läßt, das aber deßungeachtet einen wohlthuenden Contraſt bildet zu dem Fließenden, Süßen, Nervenaufregenden der übrigen Inſtrumente, daher in dieſer Hinſicht die Aufnahme von Clavierſtücken in Concerte pſychologiſch ſehr gut begründet iſt; wie friſche erquickliche Morgenluft weht es uns an, wenn auf Flötengetändel, Oboenliebelei, Hornromantik, Violingewimmer die präciſen, klaren, feſten Klänge des Claviers an unſer Ohr ſchlagen und uns eine Erholung gewähren von der ſubjectivern Muſik, die wir dort zu hören bekamen. Das Clavier iſt wohl, wie oben bemerkt wurde, ſubjectiv in dem Sinne, daß es das Inſtrument für freien Melodieerguß iſt; aber es iſt auch wiederum objectiv, es widerſteht mit ſeiner kernigen Natur den zu feinen Nüancen der Empfindung, es iſt antik; wie es Ein compactes Tonganzes gibt, ſo gibt es einfach in dieſer oder jener Stärke anzuſchlagende, nicht an- und abzuſchwellende oder gar tremulirende Töne, es ſondert zwar die Töne nicht (wie die Violine durch ihre Gegenſtriche) mit reflectirter Schärfe von einander, aber es ſetzt ſie mit einfacher Klarheit und Ruhe von einander ab, ohne einem überzarten Ineinanderſchleifen derſelben Raum zu verſtatten. Allein es iſt klar, daß auch dieſe Claſſicität und Objectivität des Claviers verloren geht, wenn ſeine Stimmen zerſplittert und in aufregende Gegenüberſtellungen und Abwechslungen gebracht werden, und es kann daher als ein gutes Zeichen gelten, daß die Orcheſtration des Claviers doch wieder im Zurückweichen begriffen iſt und eine claſſiſche Behandlung dieſes ganz irrthümlich moderniſirten Inſtruments wiederum Raum gewinnt.

2. Einem andern polyphonen Inſtrument gegenüber tritt das Clavier freilich wiederum auf die Seite der ſubjectiven Muſikorgane theils durch

ſeine leichtere und freiere Handhabung überhaupt, theils beſonders durch den ausdrucksvollen Wechſel des Forte und Piano, den es ſeinem Spieler verſtattet, ſowie auch durch ſeine dabei doch wie bei allen bisher betrachteten Muſikorganen durch das Maaß menſchlich individueller Kraft beſchränkte Tonſtärke. Dieſes Inſtrument iſt die Orgel, welche mit weit größerer Fähigkeit für mannigfaltig polyphones Spiel eine ganz eigenthümliche Gewalt des Tones und eine alle Einmiſchung des rein Subjectiven ſchlechthin von ſich weiſende Objectivität verbindet. Die Orgel iſt wieder ein Pfeifeninſtrument und damit ein Inſtrument der frei ein- und ausſtrömenden Luft, durch welche auch hier ein runder, wenigſtens in den höhern Lagen heller, aber unſcharfer, nicht eigentlich klarer und ein weniger als bei der Flöte dünner Ton entſteht, letzteres, weil die Pfeifen hier weiter, namentlich kegelförmig gebohrt ſind, und weil wohl auch das weiche Metall dem Klange alles Diſtincte und Spitze benimmt. Der Klangfarbe nach ſteht ſomit die Orgel, wie alle Rohrinſtrumente, der Menſchenſtimme ſehr nahe; aber eigenthümlich iſt ihr einmal dieß, daß die Luft in ſie nicht gehaucht, ſondern ſtark eingeblaſen wird, ſodann daß dieſes durch einen Mechanismus bewirkte Einblaſen ein ſchlechthin gleichförmiges iſt, ſo daß der Ton beliebig ausgehalten werden kann, und ſo lang er dauert unabänderlich ſich ſelbſt gleich feſtſteht, ſowie endlich dieß, daß hier dem Aushalten nicht wie bei andern Muſikorganen das fließende Schleifen zur Seite ſteht, ſondern die Töne durchaus discret einander ablöſen, und zwar noch mehr als beim Clavier, bei welchem doch immer ein leiſer Nachhall des eben verlaſſenen Tones neben dem neu angeſchlagenen forttönt. Auf dieſen drei Momenten beruhen zunächſt die zwei Haupteigenſchaften der Orgel, ihre ideale, hohe durchgreifende Kraft und ihre elementariſche, ſubſtantielle Objectivität. Ohne gerade eine beſonders effectiv einſchneidende Tonſtärke zu haben, welche vielmehr bei der Orgel im Verhältniß zu den Maſſen, welche ſie aufbietet, klein iſt, weil ihr die durchdringende Klarheit und Schärfe abgeht (ſ. S. 913), hat doch die Orgel eine Kraft, die allen andern Inſtrumenten ſchlechthin verſagt iſt; zur Anſprache wird ſie vom Menſchen gebracht, aber in Bewegung wird ſie geſetzt nicht von beſchränkter menſchlicher Lungen- und Muskelkraft, ſondern von einer bereitgehaltenen elaſtiſchen Luftmaſſe, die einmal frei gelaſſen mit dem intenſiven, unwiderſtehlichen Zuge einer entfeſſelten Naturkraft wirkt, neben welchem alle menſchliche Kraftanſtrengung als Null erſcheint; wie eine man weiß nicht woher kommende, dem dunkeln Schooß weltbewegender Kräfte entſtiegene, geiſterhafte höhere Gewalt braust die vollgenommene Orgel, beſonders in den Baßtönen, und auch wo nur einzelne, zartere Regiſter erklingen, hat ihr Ton ein beſtimmtes, von allem Schwanken und Oscilliren freies Auftreten, das den reinen Contraſt bildet zu den nie dieſer abſoluten Sicherheit und Unwandelbarkeit fähigen Tönen anderer Organe; es iſt ein

Ideales, hereintretend in die gewöhnliche Realität, unbeirrt durch ſie hindurchſchreitend, unbedingt über ſie übergreifend, was aus der Orgel uns entgegenzutönen ſcheint. Verſtärkt wird dieſer Eindruck der Idealität durch das ſchlechthin Mühelose ihrer Töne, das mit ihrer Conſtruction gegeben iſt, es iſt kein Aufwand ſubjectiver Anſtrengung, kein bloßes Streben nach Kraft, ſondern die reine, volle, in majeſtätiſcher Hoheit oder lieblicher Ruhe ſich äußernde, ſich objectiv darſtellende Kraft ſelbſt, daher eben das eigentlich Hohe ſowie das von allem Drängenden, Pathetiſchen durchaus freie, ruhig an uns herankommende Liebliche der Orgel vorzugsweiſe eigen iſt. Allein auch abgeſehen von der Kraft hat die Orgel etwas Außergewöhnliches, Transſcendentobjectives. Es vollendet ſich erſt in ihr der Begriff des Inſtruments als objectiven Muſikorgans in ſeinem reinen Gegenſatze zur Menſchenſtimme; die Blasinſtrumente ſind eigentlich nur Erweiterungen und Variationen der letztern ſelbſt, die Saiteninſtrumente haben mit ihr dieß ganz gemein, daß ihr Ton durch ein Anſetzen eines vom menſchlichen Willen geleiteten Organes, wie dort des Mundes, ſo hier der Hand, entſteht; in der Orgel aber tönt endlich die, freilich durch menſchliche Kunſt dafür zubereitete, Materie ſelbſt, ihre Töne ſind nicht mehr ſubjectiv, in ihr erklingt Weltſtoff durch Weltkraft in Bewegung geſetzt, in ihr iſt die Muſik ganz in's Gebiet der außermenſchlichen Objectivität hinausverlegt, das Univerſum redet aus ihr muſikaliſch, und ſie iſt daher auch eines ganz andern Eindrucks fähig als die übrigen Organe, des Eindrucks nicht eines ſubjectiv menſchlichen, ſondern eines objectiven, der Subjectivität vorausgehenden, an ſie herankommenden, ſie durchdringenden, ſie aus ſich heraus verſetzenden, ſie zum Object hinan hebenden Inhalts; ſie iſt das rechte Organ für eine Muſik, aus welcher dem Menſchen ein Höheres als er ſelbſt, ein Anſichſeiendes, Subſtantielles, Univerſales entgegentönen ſoll. Die Objectivität der Orgel iſt nach dieſer Seite gegenüber der nur relativen des Claviers eine ſo abſolute, daß hier beide Inſtrumente den völligſten Contraſt bilden; wie das Clavier das Organ iſt für die Subjectivität der freien muſikaliſchen Phantaſie, ſo die Orgel für die gebundene Phantaſie, d. h. für die von einem objectiven Inhalt erfüllte, dieſen objectiven Inhalt (ſei es nun etwas Ideales, Religiöſes oder mehr formell die Macht der Harmonie, der Reichthum der Polyphonie u. ſ. w.) zur Darſtellung bringenwollende Phantaſie; empiriſch iſt natürlich ein freies Phantaſiren auch auf der Orgel möglich, aber wenn es blos dieſes iſt, ſo iſt es eben keine Orgelphantaſie, ſondern widerſpricht ſelbſt bei der eminenteſten Technik dem Charakter des Inſtruments; denn ſeine Töne ſind nun einmal nicht ſubjectiv geſetzte, ſondern ſelbſtändige, durch das Subject nur zur Anſprache gebrachte Klangrealitäten, ſeine ganze Conſtruction iſt von der Art, daß durch ſie die ſubjective Kraft und Freiheit eben in ihrer Kleinheit, Beſchränktheit und Gebundenheit erſcheint,

indem ja hier der Menſch nicht als autokratiſcher Herr des Werkzeugs, ſondern als der dienende Vermittler fungirt, den das Organ allerdings braucht, um die in ihm verborgenen Tonmaſſen an's Licht treten zu laſſen; jedenfalls bringt ein freies Phantaſieſpiel dieſen eigenthümlichen Charakter der Orgel nicht zur Anſchauung, es benützt gerade die Hauptſache nicht, es läßt die Orgel nicht auftreten mit der ſubſtantiellen Wucht eines durch ſich ſelbſt ſchwer wiegenden Gehalts, durch welche ſie ſelber erſt ihrem Weſen gemäß wirken, ſelber erſt ihre eigene Großartigkeit entfalten kann. In Zeiten leerer und hohler Subjectivität iſt es daher ein Glück zu nennen, daß die Orgel da iſt; unerbittlich und unbezwinglich ſteht ſie allem Mode- und Virtuoſenthum, das ihr wenigſtens nur in ſehr beſchränkter Weiſe beizukommen vermag, aller Gleißnerei, Sentimentalität und Süßlichkeit gegenüber, ſie verſchmäht ſtolz den Bund mit aller Unmännlichkeit und Entnervtheit, ſie überdauert den Lärm und die vergänglichen Künſteleien des Tages, auf die ſie wie ein Rieſe von ferner Höhe herabſchaut, des Zeitpuncts ruhig harrend, wo das Kleinlichte und Geſpreizte in den Staub geſunken ſein und dem Männlichkräftigen Platz gemacht haben wird. Dieſer ſubſtantiell objective Charakter der Orgel beruht jedoch nicht blos auf der Art und Weiſe, in welcher die Töne auf ihr hervorgebracht werden, ſondern auch auf den beiden andern der zu Anfang erwähnten Momente, auf der Möglichkeit die Töne unabänderlich auszuhalten, und auf der Unmöglichkeit ſie weichfließend in einander überzuführen. Ihre Töne ſtehen feſt mit einer ebenſo intenſiven als ruhigen Beharrlichkeit und Ausdauer, welche allein eine im Wechſel der Stimmen bleibend beharrende, gleichmäßig fortklingende Harmonie, kurz eben die Harmonie in ihrem weſentlichen Unterſchied von der Melodie und namentlich eine die obern Stimmen kraftvoll tragende Baßgrundlage ermöglicht; aber auch als Melodietöne ſind ſie von eigenthümlicher Wirkung, ſie halten den Gang der Melodie gleichmäßig aufrecht und führen ihn ebenſo gleichmäßig, ohne An- und Abſchwellen, ohne Möglichkeit vielfacher Wechſel der Tonkraft fort, es reiht ſich einfach Ton an Ton ohne ſubjectiv ausdrucksreiche Nüancirungen der Tonſtärke, es erklingt nur der Ton ſelbſt in ſeiner Objectivität ohne individuelle Modification durch den Spieler und doch andrerſeits in Bezug auf Zeitdauer und gleichbleibende Kraft ihm willig zu Dienſten ſtehend, ſo daß das Spiel durch dieſe intenſive Continuität des Klingens an innerer Stärke, Ruhe, Feierlichkeit reich wieder gewinnt, was es an Feinheit der Ausführung des Einzelnen verliert. Auf der andern Seite ſcheiden ſich die Töne mit derſelben Beſtimmtheit, mit der jeder für ſich ausharrt, ſcharf von einander ab; ſo viel Fluß und Schmelz als für die Muſik ſchlechthin unentbehrlich iſt, läßt ſich durch die liegenbleibende Harmonie und möglichſt gebundenes Spiel wohl erreichen und iſt ſogar bis auf einen gewiſſen Grad von ſelber vorgeſchrieben durch den

Widerſtand, welchen der Orgelmechanismus einem gar zu gebrochenen, punctirenden Vortrag entgegenſetzt, aber dabei haben die Orgelklänge eben doch in ihrem Nacheinander eine Diſtinctheit, eine Sprödigkeit, eine Art Indifferenz gegen einander, bei welcher jeder Ton die Reihe neu zu beginnen ſcheint und namentlich der Accentwechſel (§. 776) auf ein Minimum der Bemerkbarkeit beſchränkt wird, ſo daß mithin auch nach dieſer Seite der Subjectivität des ſchleifenden Hinüberziehens ſowie des beſonders Betonens einzelner Noten aller freie Spielraum benommen iſt. Es iſt dieß zwar ein Mangel der Orgel, daß ſie die freie Verfügung wie über die Mittel der Dynamik ſo über die der Rhythmik nicht hat, aber dieſer Mangel iſt doch bei ihr ſelbſt kein Widerſpruch, ſondern er ſteht in vollkommenem Einklang mit ihrem Charakter, er dient dazu, denſelben noch bezeichnender herauszuheben; die Orgel leiſtet eben auch hier auf die ſubjective Freiheit beliebig wechſelnder Wahl der Tonſtärke und beliebig betonender Accentuation, ſowie auf die ſchöne Leichtigkeit des rhythmiſchen Accentwechſels Verzicht und begnügt ſich mit der objectiven Macht der ihr immanenten allgemeinen Gewalt des Tones, mit der imponirenden Kraft der Geſammtwirkung, mit der Großartigkeit und Ruhe des gleichſchwebenden, ohne rhythmiſche Einſchnitte und Stöße dahingehenden Fortklingens, welches letztere zugleich auch wiederum dazu beiträgt, dem Orgelſpiel eine nur ihm eigene Idealität und Lieblichkeit zu verleihen. Ganz verleugnet ſich auch auf der Orgel der „periodiſche Wechſel accentuirter und nichtaccentuirter Takttheile" nicht, aber er iſt wegen der geringen Einwirkung auf die Tongeſtaltung, welche der complicirte Mechanismus zuläßt, ſo ſehr zurückgedrängt, daß jene „ruhige, die Bewegtheit verhüllende Haltung des Ganzen", welche S. 910 als Wirkung eines gleichmäßigen Rhythmus bezeichnet wurde, hier ganz von ſelbſt eintritt. Fülle und Macht des Tonſturms und Ruhe des Tonfortgangs ſind ſo bei der Orgel in einer gegenſeitigen Ergänzung vereinigt, welche aller vielfachen Schranken des Inſtruments ungeachtet die Vereinigung der größten und der lieblichſten Effecte auf ihm geſtattet und es ſo hauptſächlich zum Inſtrument für das Religiöſe, ſowohl nach ſeiner erhabenen als nach ſeiner milden, gemüthanſprechenden und doch von allem Pathetiſchſüßlichen ſich frei haltenden Seite, gemacht hat. Es iſt jedoch kein Grund da, die Orgel blos für das ſpezifiſch Kirchliche anzuwenden; jede große Geſammtempfindung ruhiger Art, wie ſie vor Allem dem Chore auszuſprechen zufällt, findet an der Orgel ihre würdige Begleitung; unverträglich iſt ſie nur mit dem bewegtern ſubjectivern Leben, da alles Erregte, Pulſirende, Spannendſchwellende gänzlich außer ihrem Bereiche liegt. Von ſelbſt verſteht es ſich, daß die der Orgel ſo ſpezifiſch zukommenden Eigenſchaften der Objectivität, der Transſcendenz, der gleichförmigen Ruhe auch wiederum Einſeitigkeiten ſind, ſofern ſie damit eben das Prinzip der Lebendigkeit, der ſubjectiven

Freiheit, der Mannigfaltigkeit der individuellen Stimmungskreiſe von ſich ausſchließt, und daß daher die Orgel für ſich allein in ihren Wirkungen ſehr beſchränkt iſt; aber für das wirklich Großartige, Tiefe, Weltbewegende iſt ſie unentbehrlich; denn nur ſie legt den leichten, frei beweglichen, dem individuellen Belieben untergebenen, ſchwachen Organen der Stimme und der Einzelinſtrumente eine feſtruhende, gewichtig ſtützende, nervig aushaltende Baſis der Klangſtärke und Harmoniefülle unter, welche der Geſammtbewegung Kraft aus der Tiefe und gediegene Haltung verleiht; nur durch die mittönende Orgel erſcheint die Muſik als eine Tonbewegung, zu welcher das Ganze der Weltharmonie mitklingt, als eine Bewegung, die nicht in einſamer und einſeitiger Subjectivität auftritt, ſondern vermählt mit den gewaltigen Tonkräften des Univerſums und rings von ihnen umſchloſſen und getragen ſich nach oben ſchwingt; wie die Arie des Individuums zum Chor der Geſammtheit, gerade ſo verhält ſich die Muſik der Einzelſtimmen und Einzelinſtrumente zu orgelbegleiteter Muſik, nur daß Dasjenige, was die Orgel hinzuthut, noch übergreifender und ſubſtantieller iſt wegen der transſcendenten elementaren Gewalt, mit der ihre Töne die ſubjective Muſik umbrauſen und durchwehen, und wegen der Kraft, mit der ſie den leichtern, wechſelvolleren Bewegungen der ſubjectiven Muſikorgane gegenüber das flüchtige Tonelement zu ruhigſeſter Conſiſtenz firiren.

Die Frage, inwieweit die Orgel ſich nicht blos zur Harmonie, ſondern auch zur Polyphonie eigne, iſt in verwandter Weiſe zu beantworten, wie beim Clavier. Manchen wird freilich ſchon das Aufwerfen dieſer Frage wunderlich ſcheinen, da die größten Meiſter des polyphonen Satzes ihn gerade auch auf die Orgel mit beſonderer Vorliebe angewandt haben. Aber die Orgel, wenigſtens wie ſie bisher war, hat die Helligkeit und Diſtinctheit aller Tonlagen nicht, welche zu einer wirklich hörbaren und klar anſprechenden Polyphonie zuſammengeſetzter Art erforderlich iſt. Die Orgel iſt „orcheſtriſch polyphon“ durch die Mannigfaltigkeit der Klangfarben, welche ſie in ihren Regiſtern vereinigen kann, aber zur kunſtgerechten Polyphonie, zu welcher ſie auch nicht die gehörige Leichtigkeit der Tonerzeugung beſitzt, paßt ſie, die Sache vorurtheilsfrei angeſehen, ganz vollkommen nur bei einfachern Sätzen und nur bei langſamem Tempo, bei ſchnellerem blos dann, wenn ihre polyphonen Stimmen die Begleitung einer von andern, hellern Muſikorganen ausgeführten polyphonen Muſik bilden; in dieſem Falle wirkt ſie, wenn auch nicht überall deutlich vernommen, doch zur Intenſität und Fülle z. B. des Geſanges vortrefflich mit. Der Meiſter der Polyphonie wird ſich freilich getrieben fühlen, das vielſtimmige Organum, bei deſſen Spiel er zudem nicht auf den Dienſt der Hände beſchränkt iſt, zu künſtlichern Canon's, Fugen u. ſ. w. zu benützen; aber hier iſt einer der Fälle, wo die Intentionen ſubjectiver Virtuoſität und die Forderungen der Kunſt

aus einander gehen, die tiefen Orgeltöne ſind zu dumpf, als daß ſie den hellern Klängen der höhern Regionen klar zur Seite gehen könnten, und wenn wir auch zugeben, daß ſelbſt bei ſchnellerer Bewegung mittelſt paſſender Wahl der Regiſter auch die mittlern und die weniger tiefen Stimmen reicher polyphoniſch behandelt und dabei die tiefſten zu wirkſamer Begleitung gebraucht werden können, ſo iſt damit doch der Satz, daß die Polyphonie auf der Orgel blos bedingte Anwendung findet, nur von einer andern Seite her wiederum beſtätigt. Man kann auch nicht ſagen, das Dumpfe der untern Töne ſei eben ein zufälliger Fehler, deſſen Beſeitigung die Aufgabe der Technik ſei; im Gegentheil, mit dieſer Dumpfheit würde eine Haupteigenthümlichkeit der Orgel, ihre geiſterhaft dröhnende elementare Tiefe, ihre ſturmähnliche Grundgewalt verſchwinden. Ja die vollgenommene Orgel hat ganz wiederum das Compactgleichartige des Claviers und widerſtrebt auch aus dieſem Grunde der Polyphonie, und es hat daher dabei ſein Bewenden, daß (wie auch Marx anerkennt) die Orgel zu immerhin mannigfaltigem, aber doch namhaft beſchränktem polyphonem Spiel geeignet iſt. Die Orgel iſt überhaupt nicht vorzugsweiſe Solo-, ſondern mehr begleitendes, füllendes, einleitendes Chorinſtrument; ſo hoch ſie nach einer Seite hin über allen ſubjectiven Muſikorganen ſteht, ſo übt ſie doch ihre Kraft zum Gewaltigen wie zum Lieblichen wahrhaft nur im Verein mit Stimme und Orcheſter aus. Für ſich iſt ſie zu unbeweglich, zu elementariſch ſtarr und ungelenkig; ſie gibt der ſubjectiven Muſik Wucht und Subſtantialität, aber ſie entbehrt, auf ſich beſchränkt, die Wärme des ſubjectiven Lebens, den zarten Hauch der Innerlichkeit, den ſelbſt ihre lieblichen Regiſter nur annäherungsweiſe erreichen. Das Schreiende, Kreiſchende der volltönenden Orgel kann die Technik vielleicht beſiegen, aber die eminente Klarheit der Blasinſtrumente wird ihr ohne zu complicirten Mechanismus ſchwerlich gegeben werden können, und es wird daher auch in dieſer Beziehung eine nicht ganz zu idealer Reinheit geläuterte elementariſche Klangbeſchaffenheit wohl immer an ihr hängen bleiben. Im Verein mit Stimmen- und Orcheſterchor wirkt auch dieſer Mangel nicht ſtörend, ſondern findet von ſelbſt ſeine Ausgleichung, aber auch nur hier; die Orgel iſt eben, von welcher Seite her man ſie betrachtet, ſelbſt wo ſie die Melodie mitführt, Harmonieinſtrument, ſie leitet allen andern Organen die reichen Ströme der Harmonie zu, und ſie iſt ſelbſt groß und ſchön nur in dieſem harmoniſchen Zuſammenwirken mit der Geſammtheit der übrigen Stimmen der Muſik, ſie ſteht mit rieſiger Kraft über dieſen „menſchlichen“ Organen, aber ſie muß ſich mit ihnen verſchmelzen, ſie muß den Bund eingehen mit menſchlicher Anmuth und Zartheit, um nicht für ſich allein in unbehülflicher und ungeſchlachter Maſſenhaftigkeit dazuſtehen. —

Eine beſondere Bedeutung für die Muſik haben Orgel und Clavier dadurch, daß ſich an ihnen, weil ſie das ganze Tonſyſtem von unten bis oben als ein coexiſtentes repräſentiren, deſſen Einzelklänge harmoniſch geſtimmt ſein müſſen, ehe ſie zum Spiel brauchbar ſind, die Nothwendigkeit der gleichſchwebenden Temperatur (S. 873 u. f.) vor Allem fühlbar macht. Die ſubjectivern Organe, die Menſchenſtimme und unter den Inſtrumenten beſonders die Streichinſtrumente, produciren die Töne ſtets von Neuem und nicht mit dieſer beſtimmten Rückſicht auf den Zuſammenklang des Geſammttonſyſtems, da ſie immer nur einzelne Regionen deſſelben durchwandern und mit einander combiniren; ſie gehen vom einzelnen Intervall, vom ſubjectiven Wohlgefallen an ſeiner Reinheit und Schärfe aus und ſchreiten erſt von da zu weitern Tonverbindungen fort. Umgekehrt iſt es bei den objectiven polyphonen Inſtrumenten. In ihnen iſt das Tonmaterial real objectivirt ſeinem ganzen (gebräuchlichen) Umfange nach; es ſteht hier nicht mehr in der Freiheit des Spielers, harmoniſche Unzuträglichkeiten, die ſich aus der Beſtimmung der Intervalle nach ihrem unmittelbar gefälligen Eindruck für das Tonganze ergeben, bei Seite liegen zu laſſen oder hintennach zu heben, es muß vielmehr von vorn herein dafür geſorgt ſein, daß eine ſolche Unzuträglichkeit gar nicht entſtehe, es muß vorerſt ein harmoniſches Ganzes hergeſtellt ſein, ehe die Bewegung in einzelnen ſeiner Regionen beginnen kann. So iſt auch nach dieſer Seite die ſubjective Thätigkeit eine beſchränkte und bedingte, der Spieler empfängt vom Inſtrument Töne, die bereits geſtimmt und zwar nach dem Geſetz geſtimmt ſind, daß in allem Einzelſpiel die Beziehung auf den Geſammtzuſammenklang aller Töne mitberückſichtigt und ihr zu lieb die an ſich ſubjectiv befriedigendere Schärfe der Einzelintervalle abgeſtumpft werde. Bei den Rohrblasinſtrumenten iſt dieſe Nöthigung auch vorhanden, aber weniger dringend, wegen ihres kleinern Umfangs und weil hier das Einzelinſtrument keine conſonirenden Töne hervorbringen kann; erſt die umfaſſenden polyphonen Organe beugen die Tonbewegung vollkommen unter das objective Geſetz allſeitiger Harmonie und weiſen auch hiemit darauf hin, daß ſie vor Allem als harmoniſche Inſtrumente zu gebrauchen ſind.

Weitere polyphone Organe, wie namentlich die verſchiedenen Arten der „Harmonika“, ſind hier nur kurz zu erwähnen, da ihr Material, theils metallene Zungen, theils Stäbe aus Holz, Glas, Eiſen u. ſ. f., entweder die Klarheit oder die Kraft nicht hat, die zu einem Inſtrument von eigenthümlicher Bedeutung innerhalb des Ganzen der Muſikorgane erforderlich wäre. Wichtiger ſind die Schlaginſtrumente, welche die Schallkraft und Klangfülle des Orcheſters vermehren und hie und da ſogar allein, einleitend, vorbereitend, alternirend auftreten können, Pauke, Trommel, Triangel u. ſ. w.; in ihnen gefällt ſich das Orcheſter wiederum mehr

elementariſche Tonkräfte bei, welche in ihrer Art ähnlich wie die Orgel der Tonmaſſe einen Zuſatz des Durchſchlagenden, Uebergreifenden, des höchſtmöglichen Stärkegrades und Klangreichthums verleihen, mit dem eine Empfindung ausgeſprochen werden ſoll.

§. 807.

In der Inſtrumentalmuſik treten die Inſtrumente entweder monodiſch oder mehrſtimmig oder allſtimmig auf, d. h. entweder als Einzelſtimmen, theils unbegleitet, theils begleitet, oder verbunden zu kleinern oder größern Gruppen theils gleicher, theils gemiſchter Gattung, oder endlich vereinigt zu einem Ganzen der Inſtrumente, zum Orcheſter, das wenigſtens die wichtigſten Gattungen derſelben umſchließt, ſo daß mit ihm ein voller Chor von Inſtrumenten, in welchem alle Inſtrumentalkräfte zuſammenwirken, gegeben iſt, — Solo-, mehrſtimmiger, Orcheſterſatz.

In §. 795 iſt bemerkt, daß bei der Eintheilung der Inſtrumentalmuſik die formellen Theilungsprinzipien vorwiegen, weil ihr eigenthümliches Gebiet eben die freie Formenmannigfaltigkeit iſt. Schon §. 805 und 806 enthalten mittelbar zugleich eine Seite dieſer formellen Eintheilung, indem die Lehre von den Charakteren und Klangfarben der verſchiedenen Inſtrumente bereits verſchiedene Gattungen und Arten von Inſtrumentalmuſik, Rohrbläſer- und Blechmuſik, Saiten- und Streichorganmuſik, Flöten-, Horn-, Violinen-, Clavier- und Orgelmuſik u. ſ. w. begründen. Hier nun wird die Gliederung weiter, nach dem Geſichtspunkt der Ein- und Mehrſtimmigkeit, fortgeſetzt, und zwar hat ſich dieſe Theilung an die in §. 805 und 806 enthaltene deßwegen unmittelbar anzuſchließen, weil die mit ihr ſich ergebende Combination verſchiedener Inſtrumente und verſchiedener Inſtrumentengattungen ſelbſt wieder neue Geſtaltungen der Tonbewegung, der Klangkraft und der Klangfarbe erzeugt, ganz in derſelben Weiſe, wie die Inſtrumente überhaupt zur Menſchenſtimme hinzutreten als Organe neuer, in dieſer noch nicht gegebener Formen theils der Bewegung, theils der dynamiſchen Wirkung, theils eigenthümlicher Klangqualitäten (§. 805). Bei der Vocalmuſik war die Sache einfacher; dort konnte ſogleich zu den concreten Gattungen des monodiſchen oder mehrſtimmigen Lieds, der Arie, der mehrſtimmigen Soloſätze, des Chors u. ſ. w. fortgegangen werden, weil dieſe Gattungen einfach daraus erwachſen, daß die Einzelſtimme für ſich oder mit andern zuſammen auftritt. Hier aber verhält es ſich anders; zwiſchen die Betrachtung der concreten Gattungen, Inſtrumentallied, Tanz, Marſch, Concert, Symphonie u. ſ. w. und die Betrachtung der verſchiedenen Inſtrumentenarten müſſen wir hier einſchieben die Erörterung der verſchiedenen Com-

binationen der Inſtrumente; jene concreten Gattungen können ſich dieſer Combinationen jede in ihrer Weiſe bis zu einem gewiſſen Umfang bedienen, es kann z. B. ebenſogut Clavier- als Trompeten-, Harmonie (Bläſerchor)-, Orcheſtermärſche geben, und ſie ſetzen daher die Lehre von den verſchiedenen Combinationen bereits voraus (wie das Lied, der Chor die Lehre von Melodie, Harmonie, Polyphonie vorausſetzte). Zunächſt iſt alſo hierauf einzugehen, welche Bedeutung dem Solo-, dem mehrſtimmigen und dem Orcheſterinſtrumentalſatz im Allgemeinen zukommt, und ſodann hieran erſt die Betrachtung der concreten Gattungen anzureihen. — Das „mehrſtimmig" iſt hier, indem uns in dieſem Zuſammenhang Stimme eine für ſich wirkſame Inſtrumentalſtimme bedeutet, in einem andern Sinn als früher (§. 781) genommen, nämlich ſo daß es keine Anwendung auf den mit blos begleitenden Inſtrumentalſtimmen auftretenden Soloſatz findet, ſondern nur auf Sätze, die für eine Mehrheit zuſammenwirkender Inſtrumente, jedoch nicht für das ganze Orcheſter, beſtimmt ſind, ſei es nun daß in dieſer Mehrheit die Einzelſtimme blos einfach, durch Ein Inſtrument (wie im Streichquartett), oder vielfach (wie in der Harmoniemuſik) beſetzt iſt. Auch den Ausdruck Polyphonie mußten wir im vorhergehenden §. noch in einem andern als dem gewöhnlichen Sinne gebrauchen, indem ſich uns dort der Begriff „orcheſtriſch polyphon" als paſſendſte Bezeichnung der Mannigfaltigkeit zugleich ertönender inſtrumentaler Klangfarben ergab; es verhält ſich mit Beidem ähnlich wie mit dem Begriff des „Satzes", der in der Theorie der Muſik nicht weniger als viererlei, 1) die Hälfte einer Periode (S. 927), 2) den einen Haupt- oder Nebengedanken enthaltenden Theil eines Tonſtücks (S. 956), 3) das Tonſtück, das Theil eines größern iſt (z. B. Satz einer Symphonie) und 4) außerdem noch wie hier die Compoſition ihrer techniſchen Seite nach (ſo auch homophoner, polyphoner Satz u. dergl.) bezeichnen muß.

§. 808.

Der Inſtrumentalſoloſatz iſt eine Monodie des Einzelinſtruments, welche entweder mehr eine dem Charakter deſſelben entſprechende Einzelſtimmung wiederzugeben, oder mehr dieſen Charakter ſelbſt und die mit ihm gegebene eigenthümliche Kunſtform zu veranſchaulichen, oder auch die Leiſtungsfähigkeit des Inſtruments in's Licht zu ſetzen hat. Wird an die Stelle dieſer Zwecke die Darlegung der Leiſtungsfähigkeit des Spielers geſetzt, ſo iſt damit an die Stelle eines künſtleriſchen Artes entweder die unkünſtleriſche Production bloßer Fertigkeit oder die wenigſtens noch nicht künſtleriſche Manifeſtation ſubjectiver Genialität oder Geiſtreichheit getreten. Die erſtere Art des Virtuoſenthums hat jedoch eine äußere Berechtigung, ſofern ſie indirect zur Vervollkommnung der Technik mitwirkt; die zweite hat einen Anſpruch auf Anerkennung theils

an ſich, theils ſofern im Gebiet der Inſtrumentalmuſik bei einer die Eigenthümlichkeit und Grenze des Organs überſchreitenden Behandlung doch weniger Unnatur, Willkür und Widerſpruch iſt, als im Gebiet der von ſtrenger zugemeſſenen Naturbedingungen abhängigen Vocalmuſik.

Die Sätze, welche der §. aufſtellt, haben den Zweck, dem Inſtrumentalſoloſpiel, das durch das moderne Virtuoſenthum vielfach in Verruf gekommen und neuerdings auch hievon ganz abgeſehen von Wagner als höchſte Spitze des „Egoismus" ſich ſelbſt iſolirender Muſik gebrandmarkt worden iſt, theils ſein begründetes Recht zuzuſprechen, theils die Schranken zu bezeichnen, innerhalb welcher es ſich zu bewegen hat. Vor Allem kann darüber kein Zweifel ſein, daß das Soloſpiel den eigenthümlichen Vorzug hat, der unmittelbarſte Ausdruck der Stimmung des Subjects zu ſein, der innerhalb der Inſtrumentalmuſik möglich iſt; das einzelne Inſtrument ſteht ganz unter der Gewalt ſeines Spielers und gibt den von ihm beabſichtigten Empfindungsgehalt vollkommen wieder mit einer Leichtigkeit und wechſelvollen Beweglichkeit, mit einer Feinheit der Nüancirung, die für das Zuſammenſpiel Mehrerer nicht in gleichem Grad erreichbar iſt, weil verſchiedene Subjecte nie ſo zur Einheit weder eines kunſtvoller bewegten Spieles noch des feinern Stimmungsausdrucks zuſammenzugehen vermögen; das Inſtrumentalſoloſpiel ſteht dem unmittelbaren Gefühlsausdruck, dem Lied- und Ariengeſange am nächſten und überbietet ihn noch weit durch die Freiheit der Technik; es kann daher ſo wenig als dieſer verworfen werden. Sodann iſt es gewiß in Ordnung, wenn der Umſtand, daß jedes Inſtrument gewiſſen Stimmungskreiſen vorzugsweiſe entſpricht, praktiſch gemacht, d. h. eine Stimmung auf einem ihr beſtentſprechenden Inſtrument „geſungen" oder kunſtreicher „geſpielt" wird (S. 980). Die unendliche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, Empfindungen, Erregungen verlangt in der Kunſt nach adäquaten Ausdrucksmitteln; ſind ſolche nicht da, ſo ſind ſie zu ſuchen; ſind ſie da, wie eben in den Inſtrumenten, ſo wäre es Thorheit, ſie nicht in Thätigkeit zu ſetzen. Nicht jede Stimmung iſt für Harmonie oder Orcheſter da; es gibt auch ſubjectivere, perſönlichere, ſowie in ſich zurückgezogenere, einfachere, beſchränktere, ſtillere Stimmungen, denen durch Vielſtimmigkeit und Polyphonie ein falſcher, entweder zu univerſeller oder zu kräftig voller Ausdruck gegeben würde. Welche Stimmungs-, Erregungskreiſe den einzelnen Inſtrumenten vorzugsweiſe zufallen, geht aus §. 805 u. f. von ſelbſt hervor, und nur darauf iſt hier noch hinzuweiſen, daß eine ſtrenge Ausſchließlichkeit nicht ſtattfindet, daß vielmehr Luſt und Unluſt, idealiſchruhige und pathetiſcherregte Empfindung im Allgemeinen auf jedem für das Soloſpiel geeigneten Inſtrument dargeſtellt werden können, daß aber andrerſeits auf jedem der Stimmungsausdruck wiederum ſich eigenthümlich

modificirt, und doch jedes wegen ſeiner eigenthümlichen Beſchaffenheit in Bezug auf Kraft, Helligkeit, Beweglichkeit u. ſ. w. für Eine oder für mehrere beſtimmte Stimmungsarten am empfänglichſten und eben in ihnen am wirkſamſten iſt. — Das Soloſpiel kann aber auch mehr rein inſtrumentaler Natur, d. h. (§. 796) auf objective Veranſchaulichung einer beſondern Inſtrumentalkunſtform gerichtet ſein, es kann darauf abzwecken, der künſtleriſchen Phantaſie ein charakteriſtiſches Inſtrumentaltonbild vorzuführen; die Empfindung, der Inhalt ſoll auch hier nicht fehlen, aber die Form, die Ausführung, die Darlegung der dem Inſtrument naturgemäß abzugewinnenden Toncharaktere, Tonkräfte, Toncombinationen, Figuren u. ſ. w., kurz die volle Belebung des Organs und der in ihm ſchlummernden Möglichkeiten ſchöner muſikaliſcher Wirkung iſt die Hauptſache. Auch hiegegen iſt mit Fug nichts einzuwenden; es würde im Gegentheil etwas Weſentliches verloren gehen, wenn z. B. die große Mannigfaltigkeit von Geſtaltungen, welche ein Variationencyclus eröffnet, niemals dazu benützt würde, in der einen oder andern Violinvariation den Charakter dieſes Inſtruments nach der einen oder andern Seite, ſeine Feinheit, Wärme, Beweglichkeit, die Kraft großartiger Bogenführung u. ſ. w., zur Darſtellung zu bringen; was an ſich ſchön und bedeutend iſt, muß auch an's Licht des Bewußtſeins herausgehoben, zur gemeinſamen Anſchauung Aller gebracht werden. Und zwar iſt hievon auch ein ſolches Soloſpiel nicht auszuſchließen, welches mehr das Quantitativtechniſche der „Leiſtungsfähigkeit" eines Inſtruments, der künſtlichen Schwierigkeiten, die es auf die Bahn zu bringen und ſiegreich zu überwinden erlaubt, hervorzukehren ſich zum Zwecke ſetzt; es entſteht auch hiedurch ein concretes Bewußtſein der Eigenthümlichkeit und Wirkſamkeit des Inſtruments und eine Anſchauung einer beſondern Kunſtart, welche einfachern Productionen als berechtigter, das Prinzip bewegter Mannigfaltigkeit der Stimmführung in höchſter Potenz darſtellender Contraſt gegenübertritt. — Die weitern Sätze, welche der §. über das Soloſpiel aufſtellt, ſofern es in eine Darlegung ſubjectiver Virtuoſität übergeht, bedürfen (beſonders bei Vergleichung von §. 525, 409 f.) einer näheren Begründung nicht; was über das geringere Maaß der Unnatur abſtracter Inſtrumentalvirtuoſität der Geſangsvirtuoſität gegenüber geſagt iſt, leuchtet von ſelbſt ein, da das Inſtrument von vorn herein ein unſelbſtändiges Werkzeug und ein rein techniſches, freiſte Behandlung zulaſſendes, ja herausforderndes, zudem ein todtes, in ſeinem Beſtande nicht zu alterirendes oder ſtets neu herzuſtellendes Organ in der Hand des Spielers iſt, wogegen die Menſchenſtimme einerſeits zu hoch ſteht, um zu einem bloßen Mittel virtuoſer Oſtentation des Individuums herabgewürdigt werden zu dürfen, und andrerſeits zu zart, zu kunſtvoll organiſirt, zu ausdrucksreich, wie als Naturgabe zu koſtbar iſt, als daß ihre Verderbung, Verſchwendung und Hineinleitung in eine falſche

Geſangmethode nicht als eine äſthetiſche Sünde gefühlt werden müßte, die zum Voraus allen Kunſtgenuß bei dergleichen Productionen unmöglich macht. Blos bei denjenigen Inſtrumenten, welche zum Soloſpiel ſich gar nicht oder nur unter ganz ungewöhnlichen, ſelten vorhandenen Bedingungen techniſcher Meiſterſchaft eignen, wie Poſaune, Fagott, iſt die Unnatur eine ähnliche, obwohl ſie auch hier weniger verletzend wirkt.

Die Begleitung des Soloſpiels kann je nach dem innern Charakter des Tonſtücks monodiſch, vielſtimmig, orcheſtriſch ſein und ſowohl verſchiedene Tonſtärken als mannigfaltigſte Klangfarben in Anwendung bringen, oder auch auf ganz einfache, blos füllende Harmonie ſich beſchränken. Am entſchiedenſten verſchmäht die Orgel, wenn ſie als Soloinſtrument auftritt, jede weitere Begleitung wegen ihres ganz eigenthümlichen Charakters, der, wenn ſie Principalinſtrument iſt, eine Combination mit andern nicht leicht zuläßt und ihrer auch nicht bedarf; ähnlich ſelbſtändig iſt auch die Harfe, weniger ſchon das Clavier, durch deſſen Verbindung beſonders mit den kräftig und doch zart ausfüllenden, tonaushaltenden Streichorganen die Einſeitigkeit des Claviers ergänzt und ein ebenſo voller und gediegener als doch ſeingedämpfter Harmonieklang hervorgebracht wird.

§. 809.

Der mehrſtimmige Inſtrumentalſatz combinirt mehrere Inſtrumente, um ein durch die Natur derſelben und durch ihre qualitative und quantitative Geſammtwirkung bedingtes Inſtrumentaltonbild hervorzubringen. Die Combinationen können einfacher oder zuſammengeſetzter, von gleichartiger oder von gemiſchter Gattung ſein, und entweder einen mehrſtimmigen Soloſatz oder einen Harmonieſatz mit mehrfach beſetzten Stimmen darſtellen; im Concertſatz ſind die Prinzipien des Solo- und des Harmonieſatzes vereinigt.

Der in §. 808 zuletzt erwähnte Soloſatz der Harmonieinſtrumente, Clavier, Orgel u. ſ. w., geht bereits über die Monodie zur Mehrſtimmigkeit, über die Homophonie zur Polyphonie hinaus und bildet ſo den Uebergang zu dem mehrere Inſtrumente vereinigenden Satz. Der unbegleiteten Monodie des Einzelinſtruments entſpricht innerhalb des letztern der „mehrſtimmige Soloſatz", der begleiteten der „Concertſatz", der einfacher begleiteten die „gleichartige, einfachere", der voller begleiteten die „gemiſchte, zuſammengeſetztere Art" des mehrſtimmigen Satzes, ſowie insbeſondere der „Harmonieſatz", der jedoch zugleich den directen Gegenſatz zum monodiſchen Satze bildet. Der mehrſtimmige Soloſatz iſt hier, wie in der Vocalmuſik, die erſte Form, durch welche der „Egoismus" des Einzelſpiels überwunden, die

Inſtrumentalkräfte zum Zuſammenwirken vereinigt werden, ſei es nun in einfachern und freiern oder künſtlichern und ſtrengern polyphonen Formen, die man am beſten insgeſammt unter dem gemeinſamen Namen des Symphoniſchen befaßt, von „harmoniſch" dadurch verſchieden, daß es auf eine größere Selbſtändigkeit der zuſammenwirkenden Inſtrumente hinweist, von „polyphoniſch" (im Sinn von §. 781) nur dadurch, daß es dem Gebrauch gemäß blos Inſtrumentalpolyphonie bedeutet (ein Sprachgebrauch, der ſeiner ſcheinbaren Zufälligkeit ungeachtet doch ganz zutreffend iſt, ſofern, wie §. 803 zeigte, die Inſtrumentalpolyphonie weniger als die Vocalmuſik eine kunſtgerechte polyphone Sonderung aller Stimmregionen geſtattet und daher trotz aller Klangfarbenmannigfaltigkeit doch mehr ſymphoniſch, als, wie man erſtere bezeichnen könnte, antiphoniſch oder heterophoniſch iſt). Die Inſtrumentenzahl des mehrſtimmigen Soloſatzes unterliegt keiner feſten Begrenzung; einfachere Formen (Duo's, Trio's, Quartette) verſtehen ſich von ſelbſt, zuſammengeſetztere ſchon weniger leicht, weil mit der Vermehrung der Stimmen die Schwierigkeit ihrer ſelbſtändigern Führung zunimmt; nur ſo viel läßt ſich hierüber im Allgemeinen ſagen, daß die einfachere Form ſich beſſer eignet für Sätze gleichartiger oder doch weniger gemiſchter Gattung (z. B. Streichquartett, Clavier und Streichinſtrumente), die zuſammengeſetztere aber mehr für die gemiſchten, weil die Unterſchiede der Charaktere und Klangfarben der vereinigten Inſtrumente eine vollzähligere und dabei doch mannigfaltige, überall klar bleibende, wirkungsreiche Stimmencombination begünſtigen (Sextett u. ſ. w.).

1. Unter den zahlreichen ſchönen und charakteriſtiſchen Formen, welche ſich hier ergeben, iſt zunächſt beſonders *der mehrſtimmige Soloſatz für Streichinſtrumente* hervorzuheben. Die diſtincte Tonſchärfe und die ungemein figurenreiche Volubilität dieſer Inſtrumente machen ſie, und zwar namentlich die höherliegenden (den Contrabaß weniger), für mannigfaltige, in den einzelnen Regionen verſchieden rhythmiſirende Stimmencombinationen ganz vorzüglich geeignet, und zugleich ſteht dieſer reichen Belebtheit der Tonbewegung hier jene feine Gedämpftheit, jene ätheriſche Idealität des Klanges zur Seite, ſelbſt wiederum abwechſelnd mit nachdrücklicher Entwicklung der elaſtiſchen Tonkraft, welche dieſen Inſtrumenten inwohnt. Nicht die volle, compacte, reiche Lebensentfaltung, welche im Harmonie- und umfaſſendern Symphonieſatz zu Tage tritt, auch nicht die reizende Fülle und Abwechslung von Klangwirkungen, zu denen der gemiſchte Satz Gelegenheit bietet, iſt von dem Zuſammenwirken der Streichinſtrumente zu erwarten, ſondern ihr Gebiet iſt nach der einen, formalen Seite hin das Kunſtreiche des Ineinandergreifens der Stimmen, in materialer Beziehung die Innerlichkeit eines nicht zu effectivem Schall und Klang heraustretenden, ſondern ſtillgedämpften, faſt ſchattenhaften, in einzelnen Partien wohl auch

zu energiſcher, pathetiſcher Spannkraft ſich erhebenden, aber auch da das Gedämpftſchattenhafte feſthaltenden Tongewebes, das wie aus feinen Fäden ſich zuſammenflicht, alle concretere, derbere Realität dagegen, alle metallreiche Klangdynamik ferne von ſich hält. Beide Seiten, die formale und die materiale, vereinigen ſich ſchließlich in einem und demſelben Reſultate, darin nämlich, daß dieſe Muſik die geiſtigſte iſt — geiſtig nicht im ethiſchen Sinn, ſondern in dem des Gedankenmäßigen, des Gegenſatzes zu ſinnlich naturaliſtiſcher Lebensfülle; ſie führt uns aus dem lauten Lärm des Lebens hinein in das ſtille Schattenreich des Idealen, in die unſinnliche Welt des in ſich, in ſein verborgenſtes Gefühlsleben zurückgezogenen, dieſes Gefühlsleben ſich ſelbſt innerlich gegenüberſtellenden Geiſtes, ſie realiſirt eben dieſe ideelle Seite der Inſtrumentalmuſik (S. 987), ſie iſt eine Gedankenmuſik der reinen Kunſt, aus der wir uns freilich bald wieder nach der vollen Realität naturaliſtiſch klangreicherer Tonweiſen zurückſehnen, die uns aber doch innerlich erhebt durch den hohen, von Sinnenreiz freien, einzig der erfindungsreichen Feinheit kunſtvoller Compoſition gewidmeten Genuß, zu welchem wir durch ſie gelangen. Sie erfordert aber eben darum auch weit mehr innern Gehalt als andere Tonwerke, ſie muß durch ihn erſetzen, was ihr abgeht an äußerer Fülle und Kraft; ein Zwiegeſpräch des Geiſtes, ein Spielen des ſchöpferiſchen Gedankens mit ſich ſelbſt muß ſie abbilden, wenn ſie nicht bedeutungslos werden, nicht auf den Standpunkt virtuoſer Behandlung der Einzelinſtrumente zurückſinken will. Am eheſten iſt dieß noch geſtattet bei einfachern Tonſtücken dieſer Gattung, die eben um ihrer Einfachheit willen weniger Anſprüche erheben und weniger Erwartungen erregen; aber bei zuſammengeſetztern, wie namentlich bei Quartetten, iſt der Fall ein anderer, ſie können allerdings (wie gewöhnlich bei Haydn und Mozart) wegen der ungemeinen Dehnbarkeit aller muſikaliſchen Formen auch das einfach Gemüthliche oder das ſchmelzend Weiche ſich zum Gegenſtande nehmen oder auf künſtlichere Durchführung der Gedanken verzichten, aber dann bringen ſie das Eigenthümliche der Quartettform auch nicht zu vollſtändiger und befriedigender Erſcheinung; dieß geſchieht erſt, wenn ſie zu tieferem Gefühlsinhalt und höherer Kunſt der Compoſition ſich erheben und ſo wirklich ein lebendiges Bild des Webens des Geiſtes in ſich ſelbſt, der in ſich verſenkten, mit ſich ſelbſt beſchäftigten Innerlichkeit des Gedankens darſtellen. — Der mehrſtimmige Soloſatz für Blasinſtrumente hat wiederum einen andern Charakter und Zweck; er iſt weicher, offener, heller, klangreicher; er iſt auch ſtiller und gedämpfter Art, aber blos inſofern, als er Soloſatz iſt, der die Einzelſtimmen nicht mehrfach beſetzt, er ſtellt ſchon ein ungehemmteres Wachwerden und Sichergießen der Gefühle dar, er hält ſie nicht mehr zurück im Innern der künſtleriſchen Phantaſie, ſondern läßt ſie heraustreten, ſich ausſingen in dem hellen Klang und — wenn er Blas-

inſtrumente verſchiedener Art vereinigt — in dem reichen Farbenſpiel der einander ablöſenden und antwortenden Inſtrumente; er iſt diejenige Species der Compoſition, in welcher eben dieſes Moment der Klangfarben zum Behuf eines ebenſo innigen als mannigfaltigen Gefühlsausdrucks zu voller Geltendmachung gelangt; das Ideellgeiſtige und das intenſiv Energiſche der Streichinſtrumente fehlt ihm, er neigt ſich entſchieden theils zum Weichaufgelöſten, Süßen, Lieblichen, Idylliſchen, andrerſeits zum naturaliſtiſch Reizenden, Luſtigen, Komiſchen hin, er gewährt weniger innerliche Befriedigung als unmittelbares momentanes Wohlgefallen, und er hat daher die hohe Bedeutung innerhalb des Kreiſes der verſchiedenen Muſikformen nicht, welche z. B. dem Streichquartett zukommt; hieraus iſt es zu erklären, daß er von den Meiſtern der Compoſition verhältnißmäßig ſeltener für ſich allein angebaut und ſtatt deſſen mehr nur als Theil größerer Tonſtücke, Symphonieen, Oratorien, Opern verwendet iſt, wiewohl jetzt die ſo viel weiter als früher vorgeſchrittene Technik der Behandlung der Blasinſtrumente eine ausgedehntere Pflege dieſes Muſikzweiges gerade ſehr begünſtigen würde. — Von dem gemiſchten mehrſtimmigen Soloſatz verſteht es ſich durch ſich ſelbſt, daß er den umfaſſendſten Spielraum ſowohl für Gefühlsausdruck als reiche Gedankenerfindung eröffnet; den Combinationen der Inſtrumente ſind durch die Natur der Sache wohl an gewiſſen Puncten Grenzen geſteckt, indem z. B. Horn und Clavier entſchieden nicht zuſammenpaſſen (weil Voll und Dünn unmöglich zuſammengehen), aber ſie ſind deßungeachtet zahlreich und mannigfaltig genug, um dieſen Zweig der Compoſition zu einem ganz beſonders lohnenden zu machen. Nur der Mangel, der aber kein Fehler, ſondern nur eine im Weſen der ganzen Species ſelbſt liegende Einſeitigkeit iſt, haftet ihm an, daß die Combination gemiſchter Organe immer etwas von Willkür an ſich hat; das Streichquartett hat etwas feſt Umgrenztes, es iſt ein Ganzes in ſich, es zeichnet durch ſich ſelbſt die Aufgabe, die der Künſtler ſich zu ſetzen, und die Methoden, die er zu befolgen hat, klar vor, während z. B. das gemiſchte Septett einestheils zu ſo mannigfaltigen Inſtrumentaleffecten Raum gewährt, daß die Wahl unter ihnen ſchwanken muß, und anderntheils doch eine in ſich charakteriſtiſch abgeſchloſſene Totalwirkung, wie Quartett im Kleinen und Orcheſter im Großen, nicht erzielen kann. Der gemiſchte Satz iſt eine weniger ſcharf beſtimmte Form, deren Erfüllung mit einem vollkommen zutreffenden Inhalt ſchwerer zu finden, Sache des Glücks und Takts des Componiſten iſt; er iſt nach dieſer Seite eine Art muſikaliſcher Phantaſie, wenn er ſich auch rückſichtlich der Anordnung ganz in den gewöhnlichen Formen des „Tonſtücks mit mehrern Sätzen" bewegt; er iſt eine Uebergangsform, in der Mitte ſtehend zwiſchen Solo- und Orcheſterſatz und hat ebendaher das Schwebende und Unbeſtimmte, das allen Mittelgattungen eigen iſt.

2. Der Harmoniesatz ist der erste Anlauf dazu, durch Vereinigung eines Chors von Instrumenten das dynamische Element der Instrumentalmusik, ihre Klangfülle und Klangkraft, vollkommen hervortreten und die einzelnen Instrumente zur Erzielung einer compacten Gesammtwirkung zusammentönen zu lassen. Die verschiedenen Stimmen sind hier nicht mehr Solostimmen und daher auch nicht mehr einfach vertreten (außer so weit bei einzelnen Organen, wie Posaune u. s. w., ihre Klangkraft mehrfache Besetzung entbehrlich macht), sondern mehrfach; denn der Zweck ist, eine Totalwirkung hervorzubringen, an welcher die einzelnen Instrumente nicht blos durch ihre Qualität, Klangfarbe, sondern und zwar vorzugsweise durch gemeinsame Klangkraft mitzuarbeiten haben; nicht auf Tonfarbenpolyphonie, sondern auf eine allerdings reich und stark gefärbte, aber dabei in sich verdichtete, voll und hell zusammenklingende Tonkraft und Tonmasse ist es abgesehen, innerhalb welcher die Einzelinstrumente nur insofern selbständiger wirken, als auch hier neben der gleichförmigen Bewegung des Ganzen als compacter Masse das Bedürfniß sich geltend macht, zum Behuf theils der Abwechslung, theils des Ausdrucks eine Variirung des Fortgangs eintreten zu lassen entweder durch einfachere, weniger stimmenreiche Abschnitte und Sätze (Trio's und dgl.), in denen das Hauptinstrument soloartig wirkt, oder andrerseits durch vorübergehende polyphone Behandlung, in welcher eine oder mehrere Einzelstimmen (z. B. kräftige Baßtöne) aus dem Ganzen heraus- und ihm oder andern Stimmen in freiem Wechselspiele gegenübertreten. Der Name „Harmoniemusik" für diese Satzart hat eben darin seinen Ursprung, daß sie nicht mehr, wie der Solosatz, auf Melodie oder Melodieenverschlingung, sondern auf kräftige Gesammtwirkung ausgeht, in welcher Charakter und Ausdruck der Melodie nur eines der mitwirkenden Momente bildet, ja oft nur die untergeordnete Stellung des Rahmens, des Umrisses einnimmt, innerhalb dessen die klangreiche Tonmasse sich bewegen muß, um Klarheit und Bestimmtheit des Fortgangs zu haben. Die Harmoniemusik ist durch diese ihre Compactheit in ihrer Art Dasselbe, was der (einfache) Chor in der Vocalmusik, das Clavier und die Orgel unter den Einzelinstrumenten sind; sie geht aus dem Streben hervor, einen vollen, ungetheilten Musikeindruck zu haben, der Gehör und Phantasie objectiv ergreift und erfaßt, nicht aber wie der Solosatz sie blos anregt und zu beobachtender Verfolgung seines Ganges und seiner Verzweigungen einlädt; in der Harmoniemusik stellt das Gefühl eine Klangfülle sich gegenüber, in der es untergeht und untertaucht, um sich von ihr und von der in ihr zu Tage tretenden Empfindung in voller Hingebung durchdringen, durchwärmen, durchbeben zu lassen; sie ist die directe Negation der ideellen Stille und Ruhe des geistigen Insich- sowie der Egoität des persönlichen Fürsichseins, sie ist die Erfüllung des Raums mit hell aufsteigendem, von allen Seiten her

wiederklingendem Vollton eines Inſtrumentenchors, welcher eine Stimmung nicht blos charakteriſtiſch malt und zeichnet, ſondern dem Hörer warm und voll entgegenbringt als eine weithindringende, allbewegende, *univerſelle* Empfindung, die auch ſein Bewußtſein lebendig erfüllen, ihn mit allen Andern in Einem Geſammtgefühl vereinen ſoll. Die einfachern, weniger ſtimmreichen Zwiſchenſätze und Zwiſchenperioden, von welchen oben die Rede war, treten herein als Epiſoden, in welchen die Tonbewegung entweder dünner, leichter, ſchwebender oder, bei energiſchem Erklingen klangvoller Einzelinſtrumente, markirter, kräftiger eindringend wird; im erſtern Fall, z. B. bei einem liedartigen Trio, wird der Eindruck ruhiger, weicher, es wird Raum geſchafft für zartere, feinere, freier gehobenere Erregungen, es treten Tonbewegungen auf, in denen wir behaglich ausruhen, weil ſie ſtiller und gedämpfter uns in's Ohr klingen, Tonbilder, denen wir mit Luſt oder Intereſſe folgen, weil die Maſſenwirkung zurückweicht und kunſtreichern melodiöſen und rhythmiſchen Geſtaltungen Platz macht, ſo daß alſo hier das Prinzip des Harmonieſatzes das des Soloſatzes ergänzend in ſich aufnimmt; im zweiten Falle aber werden wir herausgeriſſen aus dem gleichförmig hinwallenden Strome des bewegten Tonmeeres, es treten Einzelſtimmen uns entgegen, die uns gemahnen wie Einzelkräfte, die etwas für ſich bedeuten, für ſich wirken wollen, oder wie laute Signale, die auf etwas Beſonderes, Außerordentliches hinweiſen und ſo ein Bild des nie in reinem Gleichmaaß dahinſchwebenden, ſondern immer wieder durch Wechſel, Contraſte, widerſtandhervorrufende Hemmungen u. ſ. w. lebendig bewegten menſchlichen Daſeins geben. Indeß Zwiſchenſpiel bleibt im Harmonieſatze dieß Alles; er bedarf dieſer Ausweichungen in das Prinzip des Soloſatzes keineswegs nothwendig und überall, er kann ebenſo gut von Anfang bis zu Ende ſeine unverminderte Klangfülle und compacte Maſſenhaftigkeit beibehalten, um durchaus mit gleich intenſiver Kraft oder wenigſtens mit gleichmäßig vollem Eindruck zu wirken. — Durch dieſen ſeinen Charakter gleichmäßiger, einfachgewichtiger Totalwirkung, welche die künſtlichern und verwickeltern Muſikformen von ihm ausſchließt, iſt der Harmonieſatz dem Chore auch noch in einer andern als der oben hervorgehobenen Rückſicht verwandt; er iſt nämlich die *volksmäßigſte* Gattung der Inſtrumentalmuſik; er ſtellt große, maſſenbewegende Empfindungen dar in einfacher und in eindrucksvoller Form zugleich, und er iſt daher nicht nur für Muſikſtücke, die eben ſolche Empfindungen zu ihrem Inhalte haben, Tanz, Marſch u. ſ. w., ſondern auch für den Vortrag von Compoſitionen geeignet, welche, obwohl urſprünglich nicht für Harmoniemuſik oder nicht blos für ſie beſtimmt, doch von ſo einfacher und kräftiger und zugleich von ſo unmittelbar allgemein anſprechender Natur ſind, daß ihre Production durch volle, klare, wohlklingende, weithin hallende Harmoniemuſik ihrem Eindruck blos vortheilhaft iſt,

indem durch dieſelbe eben ihre dem Weſen des Harmonieſatzes entſprechende Seite, d. h. eben ihre Einfachheit, Kraft und Gefälligkeit nur um ſo ſprechender hervorgekehrt und in der geeignetſten Form in weitere Kreiſe getragen, größeren Maſſen von Hörern dargeboten wird. Das Claſſiſche, das Gehaltreiche in einfachſchöner Form, iſt und wird als ſolches immer auch Gemeingut, Gegenſtand des allgemeinen Intereſſes, es wird „maſſenbewegend", ſelbſt wenn es ſeiner urſprünglichen Conception und Abzweckung nach ſich dieſes Ziel nicht geſteckt hatte, und dazu, daß es auch dieſes wirklich werde und bleibe, iſt die Harmoniemuſik vorhanden, ſie verbreitet und populariſirt das Schöne, ſie führt, was die höhere Kunſt in volksthümlichem Sinne gedichtet hat, dem Volke zu mit der ganzen unmittelbar in's Ohr fallenden Stärke, Klarheit und Schönheit des Klanges, welche hiezu erforderlich iſt. — Seinem allgemeinen Begriffe nach iſt der Harmonieſatz auf keine der beiden Hauptgattungen der Inſtrumente, Blas- und Streichorgane, beſchränkt; er hat die eine oder die andere zu wählen, um ein gleichartiges und dadurch compactes Tonganzes hervorzubringen, er kann ſich auch des vollen Streicherchors bedienen, um mittelſt ſeiner ungemeinen Spannkraft und leichten Beweglichkeit großartige oder reizende Wirkungen hervorzubringen, er wird hiedurch namentlich zu mannigfaltigern und ſchlagendern rhythmiſchen Effecten in den Stand geſetzt, und es iſt daher als Mangel zu bezeichnen, daß dieſe Compoſitionsform verhältnißmäßig ſo gar ſelten iſt, obwohl z. B. ſo viele Symphonieen, in welchen ſie vorübergehend vorkommt, ihre eigenthümliche Kraft und Schönheit klar genug in's Licht ſetzen. Aber Regel wird allerdings die Wahl der Blasinſtrumente ſein; denn die Seite der „Harmonie", daß Alles klingt und in Einen Klang zuſammengeht, daß es voll und laut an's Ohr ſchallt und tönt, wird nur durch die Blasorgane wahrhaft realiſirt, und auch die unmittelbar anſprechende Gefälligkeit ſowie die ergreifende Macht des Hallens in die Weite und Ferne, durch welche die Harmoniemuſik vorzugsweiſe ſociale und volksthümliche Muſik wird, kommt nur den Blasorganen zu, und es iſt ſomit dagegen nichts einzuwenden, daß der Harmonieſatz der letztern ſich vorzugsweiſe bedient (obwohl ein ſpezieller Mißſtand damit verbunden iſt, die zum Behuf der Erleichterung des Spiels nothwendige Umwandlung der Hauptblechorgane in „Ventilinſtrumente", welche zwar gleiche Volubilität wie Clarinette u. ſ. w. beſitzen, aber nicht mehr die „ſchütternde", den ganzen Inſtrumentkörper gleich durchbebende Reſonanz und damit auch nicht mehr jenes tiefgehende Ergreifen, jenes romantiſche in die Seele Dringen der urſprünglichen Blechorgane).

3. Die dritte Gattung des mehrſtimmigen Inſtrumentalſatzes iſt der Concertſatz. Mit Concert wird zwar auch das Soloſpiel (z. B. einer Violine) bezeichnet, das von andern ganz untergeordneten Stimmen begleitet iſt; das Wort begünſtigt aber ſeiner urſprünglichen Bedeutung nach eher

den engern hier gewählten Gebrauch für eine Satzweiſe, welche die Prinzipien des Solo- und des Harmonieſatzes vereinigt, indem neben dem Einzelinſtrument, dem die Hauptrolle zugetheilt iſt, die Geſammttonmaſſe oder innerhalb ihrer wiederum einzelne Inſtrumente ſelbſtändiger wirken, als es bei bloßer Begleitung der Fall iſt. Das Hauptinſtrument tritt für ſich auf und entfaltet vollkommen frei ſeine ganze Kraft und Formenmannigfaltigkeit; aber der Chor der übrigen Inſtrumente tritt hinzu nicht nur einleitend, begleitend und verſtärkend, ſondern auch ſelbſt frei mitwirkend, ſo daß das Hauptinſtrument doch nur als einzelnes Glied der Geſammtheit der Tonkräfte, als einzelne Stimme des ganzen Chors der vollen Muſik erſcheint, das nicht blos für ſich ſein, nicht allein herrſchen und glänzen will, ſondern an das Ganze ſich anlehnt, aus ihm Kraft ſchöpft, ihm die Tonführung überläßt, wo der Ausdruck der Stimmung großartiger werden ſoll, ſich aber immer auch wieder aus ihm mit glanzvoller Virtuoſität erhebt, weil das Muſikſtück doch auf das Hervortreten des Einzelinſtruments in ſeiner Eigenthümlichkeit angelegt iſt. Auch andere Inſtrumente treten zum Hauptinſtrument hinzu, „concertiren“ gleichſam um die Hauptrolle ſtreitend mit ihm, löſen es ab, und ziehen ſich dann wiederum zurück; das Prinzip der Individualiſirung iſt hiemit folgerichtig noch um etwas weiter, auch in die Inſtrumentation hinein, ausgebildet; ja es iſt auch möglich, daß nur ſolche concertirende Nebeninſtrumente in der Art des mehrſtimmigen Soloſatzes als kleinere Inſtrumentengruppe neben dem Hauptinſtrument hergehen, während ſie bei vollerer Beſetzung zwiſchen dieſes und den Geſammtchor der Inſtrumentenharmonie lebendig vermittelnd hineintreten. Die Berechtigung und Bedeutung der Concertform beſteht darin, daß ſie vermöge ihrer Anlage frei individualiſirende, alle techniſchen Mittel reich entfaltende Beweglichkeit und großartige Maſſenwirkung, Anmuth und Kraft, Reiz des Einzelſpiels und tieferen Gehalt des harmoniſchen Vollklangs in ſich vereinigt; die Egoität des Spielers, des Einzelinſtruments und der auf demſelben zur Darſtellung gebrachten, ſeinem Charakter entſprechenden beſondern Stimmung tritt hier allerdings wieder auf, aber nicht losgeriſſen vom Ganzen, ſondern innerhalb ſeiner und auf ihm ruhend, ganz ähnlich, wie es bei einem Lied oder einer Arie mit Quartett, Chor und dgl. der Fall iſt; das Einzelne und das Ganze treten aus einander, contraſtiren, gehen für ſich ihren Weg, ſuchen ſich wieder und finden ſich, verſchmelzen ſich jubelnd zu vollſter Einheit in ebenſo ſchönem und anmuthsvollem als ſtark und tief ergreifendem Wechſelſpiel der Trennung und der Einigung. Es verſteht ſich, daß dieſe Wirkungen nur möglich ſind, wenn die Concertform nicht mit bedeutungsloſen Figuren und hohlen Bravourſtücken, ſondern mit einem ihr wirklich entſprechenden, d. h. mit einem gemüth- oder ſchwungreichen Inhalt erfüllt wird; denn eben das Eine oder Andere dieſer beiden

eignet ſich zu der im Concertſatz ſtattfindenden Verbindung des virtuoſen Einzelſpiels, dieſes feinſten, gefühlvollſten, belebteſten, ſiegesgewiß immer höher und höher ſich ſchwingenden Ausdrucks der ſubjectiven Stimmung, und des Chors der Inſtrumente, deren voller Zuſammenklang die Einzelſtimmung hebt und trägt und ihr geſtattet, ſich zu der Bedeutſamkeit einer univerſellen, alldurchdringenden und ebendarum im Chorus vorgetragenen Geſammtheitsſtimmung zu erweitern. Gerade die ernſteſten und größten Meiſter haben es daher nicht verſchmäht, die Concertform zwar nicht vorzugsweiſe, aber doch mit Liebe anzubauen als ein Nebengebiet, das auch ſie anzog durch die ihm eigene Verſchmelzung des leichten, zarten, freibewegten ſubjectiven Elements mit dem kräftigen Wiederhall voll und gediegen anſprechender Harmoniemuſik. Der äußere Umſtand, daß das Concert nicht blos Inſtrumentengruppen, ſondern auch das ganze Orcheſter dem Hauptinſtrument beigeſellen kann, beweist natürlich dagegen nichts, daß es eine beſondere, vom Orcheſterſatz weſentlich zu unterſcheidende Muſikart iſt; zum Orcheſterſatz gehört nicht blos dieß Quantitative, daß alle Inſtrumentgattungen beiſammen ſind, ſondern vor Allem das Qualitative, daß das ganze Tonſtück ſeinem Charakter nach Orcheſter- und nicht blos ein das Orcheſter ſich beigeſellendes Soloſtück iſt; im Concert iſt das Hauptinſtrument die Eine, der Inſtrumentenchor die andere Hauptſtimme, zu der ſodann die concertirenden Nebeninſtrumente noch als weitere untergeordnete Stimmen hinzutreten, es iſt alſo im Prinzip immer noch ein mehr-, nicht ein allſtimmiger Inſtrumentalſatz.

§. 810.

Der Orcheſterſatz vereinigt mehr oder weniger alle Hauptgattungen von Inſtrumenten zu einem Ganzen, in welchem dieſelben theils zu Einer alle Schallkräfte und Klangfarben verſchmelzenden gediegenen Tonmaſſe zuſammengenommen, theils vereinzelt und in verſchiedenen Verbindungen und Stellungen gegen einander geführt werden, ſo daß ſich in ihm der Kunſt ein der größten Kraftwirkungen wie der mannigfaltigſten Combinationen gleich ſehr fähiges Organ für Tonwerke größeren Styls darbietet.

1. Das Orcheſter iſt der Chor der Inſtrumente, der Orcheſterſatz wie der für Vocalchor der allſtimmige Satz, der zwar nicht numeriſch alle Inſtrumentenſpecies zuſammenſtellt, wohl aber qualitativ, indem er ein Ganzes bildet aus den weſentlichen, einander ebenſo contraſtirend als ergänzend gegenüberſtehenden Hauptgattungen. Von numeriſcher Vollſtändigkeit kann in mannigfacher Weiſe abgeſehen, dieß und jenes Blasinſtrument weggelaſſen und ſo ein einfacheres Orcheſter gebildet werden; nur der Chor der

Streichinſtrumente kann in einer Vereinigung von Muſikorganen, die Orcheſter ſein ſoll, niemals fehlen, ſchon darum nicht (außer dem S. 1035 Bemerkten), weil der Begriff des Orcheſters im Gegenſatz zu andern Inſtrumentencombinationen weſentlich das Merkmal der techniſchen Totalität, d. h. des Vereintſeins aller Mittel für die Löſung aller der Inſtrumentalmuſik eigenthümlichen Aufgaben enthält, dieſe Totalität aber ohne die Streichorgane, in welchen allein volle techniſche Freiheit vorhanden iſt, nicht zu erreichen wäre. Um dieſen Kern der Streichorgane her aber ſtets alle und jede Inſtrumentenſpecies durch ein oder mehrere Exemplare vertreten zu laſſen, des einfachern Orcheſters ſich zu ſchämen und überall nur aus dem Vollen blaſen und toſen zu wollen, beſonders in einer eröffnenden Muſik (Ouvertüre), die ihrer Natur nach nicht ſchon mit der höchſten Culmination der Kräfte zu beginnen, ſondern auf dieſe nur erſt entfernt hinzuweiſen, nur auf ſie vorzubereiten hätte, iſt immer Verfall der Muſik, ſei es nun daß die Schuld mehr auf Seiten eines unmuſikaliſchen Publikums, dem der Componiſt entweder leichtfertig oder berechnend ſich accommodirt, oder auf Seiten des Letztern ſelbſt liegt, indem entweder in mehr naiver Weiſe der Lärm oder in feinerer, reflectirterer Art nebendem die Technik aller möglichen Klangfarben den ſchöpferiſchen Gedankenreichthum erſetzen ſoll. Die Klangfarbe iſt allerdings von weſentlicher Bedeutung in der Behandlung des Orcheſterſatzes (und zwar namentlich gegenwärtig, da die Lärmeffecte nachgerade nicht mehr wirken); aber nicht die ſelbſt wieder in das Lärmprinzip umſchlagende Production aller und jeder klangfarbenerzeugenden Inſtrumentencombinationen, nicht die Häufung der Klangeffecte iſt die Aufgabe; damit gingen gerade manche Klangwirkungen, die für mannigfaltige Charakteriſtik unentbehrlich ſind, d. h. eben die durch einfachere Orcheſterbeſetzung entſtehenden Färbungen des Tones verloren. Es macht einen ſehr großen Unterſchied aus, ob in einer Symphonie die ſchmetternde Trompete, die ſchmelzende Oboe, die kräftigere Clarinette, die liebliche Flöte fehlt; die ſo entſtehenden einfachern Orcheſterformen liegen in der Mitte zwiſchen dem „mehrſtimmigen“ und dem ganz vollſtimmigen Satz, ſie geben der Compoſition gleich von vorn herein ein eigenthümliches Gepräge größerer oder geringerer Gedämpftheit, Erregtheit, dieſer oder einer andern Gefühlsweiſe, dieſes oder jenes Grades der Einfachheit oder Gewichtigkeit, der Leichtigkeit oder der Tiefe u. ſ. f.; insbeſondere die Eröffnungsmuſik hat dieſen Grad des leichtern oder ſchwerern Gewichts, auf welchem das von ihr eingeleitete Drama durch Gehalt und Charakter ſteht, ſchon durch die Orcheſterbeſetzung ſelbſt anzudeuten, ſtatt z. B. durch volltönende Blasinſtrumentenſätze Erwartungen einer Tiefe und Energie des Inhalts zu erregen, die hintennach ſich durch nichts beſtätigen. Diejenige Orcheſterbeſetzung, welche blos die Hauptgattungen, nicht aber auch die Unterarten der Inſtrumente vereinigt

und dabei etwa auch die Schlaginſtrumente wegläßt, iſt als „einfaches Orcheſter" zu bezeichnen; „volles Orcheſter" iſt eine ſolche, welche auch die Unterarten (ſowie die nothwendigſten Schlaginſtrumente) vollſtändig vereinigt nur mit Ausnahme derjenigen, welche zu beſondern, gewöhnlich nicht erforderlichen Wirkungen beſtimmt ſind, d. h. namentlich der Pracht- und Kraftinſtrumente, Poſaune, Trommel u. ſ. w.; „voll" iſt ein ſolches Orcheſter bereits, weil ihm nichts fehlt zu kräftigem, ſchönem, mannigfaltig charakteriſtiſchem Ausdruck der Stimmungen, mit denen die Kunſt in der Regel zu thun hat; die Beſetzung dagegen, welche auch die Pracht- und Kraftinſtrumente aufnimmt, geht bereits über das Volle, das keine Leere empfinden läßt, hinaus, ſie ergibt das „verſtärkte Orcheſter," das ſchon deßwegen immer Ausnahme iſt, weil ſeine Blas- und Schlaginſtrumente ſelbſt den vollzähligſt beſetzten Chor der Streichinſtrumente ſo überwiegen, daß es eigentlich zwei Orcheſter, zwei Inſtrumentalchöre ſind, die neben und gegen einander agiren. Im „vollen Orcheſter" iſt es anders, der ebenſo ſtraffe als feine Violonen- und Violinenton behauptet hier das Uebergewicht, er umſpannt und durchdringt die Tonmaſſe mit überlegener Kraft und hält ſie ſo zu Einem Ganzen zuſammen, daher eben nur dieſes volle Orcheſter auch das normale Orcheſter iſt.

2. Das Orcheſter wirkt theils als einheitliches Tonganzes, theils, das Prinzip des ein- und mehrſtimmigen Satzes in ſich aufnehmend, als Neben- und Miteinander der beſondern in ihm enthaltenen Inſtrumente und Inſtrumentengruppen. Im erſten Falle verſchmelzen ſich die Schallkräfte und Klangfarben zu Einer „gediegenen" Maſſe, obwohl auch hier wiederum mannigfache Unterſchiede möglich ſind, indem die Gediegenheit abſolut iſt, wenn die Blasinſtrumente den Streichorganen untergeordnet werden, aber deſto mehr nur relativ wird, je mehr die erſtern an der Melodieführung ſowie an der Harmoniefüllung ſelbſtändig theilnehmen (indem z. B. Hörner und Trompeten nicht uniſon, z. B. in der Tonica, Dominante, ſondern in vollgegliedertem Accorde mittönen). Der Klang dieſer Maſſe, der „Orcheſterklang," iſt vermöge der Combination aus den beiden Hauptgattungen eine Miſchung von Straffheit und Weichheit, von an ſich haltender Intenſität und breit ausſtrömender Fülle, von tonus und sonus, in welcher eben nach dem ſo oder anders genommenen Miſchungsverhältniß das erſte Element das zweite ſtärker oder nur geringer überwiegt; auch kann das zweite geradezu die erſte Stelle einnehmen, indem die Streichorgane mit der Rolle der Begleitung des Chors der Blasinſtrumente ſich begnügen; der Orcheſterklang hat ſo zwei Pole, zwiſchen denen er ſich in mannigfachen Abſtufungen hinundherbewegt, obwohl im Ganzen der erſte, der intenſivere Pol der Schwerpunct iſt, der nicht zu lange verlaſſen werden darf, da auf ſeiner Einhaltung die Einheit ſowie die wahre innerliche Kraft des Orcheſters

beruht. Es wiederholt ſich ſo in der Behandlung des Orcheſters derſelbe Unterſchied wie in ſeiner Beſetzung, der Unterſchied zwiſchen dem Einfachern und Vollern, zwiſchen Concentration und breiter Freilaſſung der Einzelkräfte. Dieſer Unterſchied ſetzt ſich nun aber noch weiter fort durch die Theilung des Orcheſters in Inſtrumentengruppen und Einzelinſtrumente, an welcher die Inſtrumentalmuſik vor der Vocalmuſik, die ihre gleichartiger zuſammengeſetzten Chöre nicht ſo leicht und nicht ſo mannigfaltig in Einzelſtimmen auflöſen kann, wiederum einen weſentlichen Vorzug rückſichtlich der Beweglichkeit und des Formenreichthums voraus hat. Je mannigfaltiger das Orcheſter an ſich iſt, z. B. in Vergleich mit der compactern Harmoniemuſik, deſto mehr liegt es in ſeinem Weſen, dieſe Mannigfaltigkeit nicht blos im Zuſammenklang aller Stimmen verſchwimmen, ſondern ſie auch für ſich heraustreten, das Beſondere (die Gruppen) und das Einzelne (die Inſtrumente) theils mit dem Ganzen, theils unter ſich ſelbſt contraſtirend auftreten und ſie überhaupt ſich frei bewegen zu laſſen, um ſo theils Abwechslung der Klangmaſſe und des mit ihr gegebenen Gewichtes der Tonbewegung, theils Abwechslung der Klangfarben und der inſtrumentalen Bewegungstypen hervorzubringen. Das Orcheſter iſt nicht nur Vollchor und damit Organ für das Große, Gewichtige, Maſſenbewegende, Alldurchdringende, ſondern es iſt auch „gemiſchter Chor," der ſeine Einzelſtimmen für ſich zu klarer Sonderung und individueller Selbſtändigkeit entläßt, ſie aus ſich hervortreibt und wieder in ſich zurücknimmt, ja ſich ſelbſt erſt allmälig aus dieſen nach einander emporquellenden und allmälig in immer größere Maſſen zuſammenfließenden Einzelſtimmen zuſammenſetzt; das Orcheſter iſt einem Meere zu vergleichen, das gewaltig hinundherfluthet, aufbraust, ſchäumt oder auch in mildem Sonnenſchein ruhig aufundabwogt im reizenden Wechſel der Hebungen und Senkungen ſeiner von reichem Licht- und Farbenſpiel belebten Maſſen, das aber jeweilig dieſe Maſſen auch zurückzieht und damit klare, dem Grund entſpringende Quellen blos legt und ſie munter ſprudeln läßt, bis es zurückkehrt und ſie überdeckt, um ſie wieder in ſeinen allumfaſſenden Schooß aufzunehmen; das Orcheſter iſt ſchwer und leicht, maſſenhaft und feinbeweglich, rauſchend und ſtill flüſternd, dramatiſch draſtiſch und lyriſch weich zumal, es iſt Harmonie und Monodie zugleich, es iſt wie aller harmoniſchen Wirkungen ſo aller rhythmiſchen Bewegungsformen, aller Melodieweiſen in gleichem Maaße und in unerſchöpflicher Mannigfaltigkeit und Contraſtirung fähig; es iſt und bleibt in erſter Linie Ganzes, volltönende, Alles verſchmelzende Maſſe, aber ein Ganzes, welches das Beſondere und Individuelle zu ſeiner ganzen Ausbreitung gelangen läßt und damit ſowohl dem Bedürfniſſe der Phantaſie nach Reichthum und Wechſel als insbeſondere den Anforderungen des Gefühls die vollſtändigſte Rechnung trägt, das (durch die verſchiedenen Inſtrumente) nach allen Seiten ſeiner Erregungsfähigkeit hin angeſprochen und

nicht blos durch Maſſengewalt erſchüttert oder gar erdrückt zu werden, ſondern auch bei ſchönem Einzelſpiel frei aufzuathmen und auszuruhen begehrt. Aus dieſer Doppelnatur des Orcheſters ergibt ſich auch hier wieder eine zweifache Behandlungsweiſe, ein Oscilliren des Orcheſterſatzes zwiſchen zwei Polen; der eine iſt die harmoniemuſikartige vorwiegende Behandlung des Orcheſters als Maſſe, die Arbeit aus dem Vollen und in's Volle, der andere die Auffaſſung des Orcheſters mehr als „gemiſchten Chors," als eines Vereins verſchiedener lebendig contraſtirender Stimmen (wie bei Haydn); dieſe beiden entgegengeſetzten Behandlungsweiſen können ſelbſt wieder combinirt, Maſſenwirkung und Auflöſung in Einzelſtimmen in gleich hoher Ausbildung verknüpft werden (wie bei Beethoven), oder wird der Mittelweg eingehalten, der die beiden Seiten ſich nicht gegen einander in Spannung ſetzen, ſondern Geſammtwirkung und Individualiſirung das Gleichgewicht halten und ſtets in einander überfließen läßt (wie in der Mozart'ſchen Inſtrumentalmuſik). — Auf Werke „*größern Styls*" muß der Orcheſterſatz ſtets beſchränkt bleiben; eine zu ſehr in's Kleine figurirende, wenn auch polyphoniſch kunſtreiche Filigranarbeit, eine überzarte, hyperromantiſche Zerſplitterung, Verflüchtigung, Aetheriſirung der Muſik, die der ein- und mehrſtimmige Soloſatz (namentlich das Streichquartett) wohl zuläßt, gehört z. B. in eine Symphonie nicht, ſondern kann innerhalb ihrer nur kleinlich und erſchlaffend wirken, weil ſie ſich von der „Compactheit" des Orcheſters zu weit entfernt; aber dieſer größere Styl läßt verſchiedenartige Modificationen zu, nicht blos das Hohe und „Große," ſondern auch das einfach Schöne, das von zerfließender Weichheit ſowie von überfeinem Pinſelſtrich ſich ferne hält und immer noch in kräftigen Zügen malt, gehört ihm nicht minder an, und der Orcheſterſatz hat daher eine Mannigfaltigkeit, wie der Satz für Einzelinſtrumente ſie nie erreicht. Mit dem innern Merkmal des größern Styls hängt auch die äußere Forderung eines größern Umfangs zuſammen; innerhalb zu enger Grenzen könnte das Orcheſter ſich weit nicht genug entfalten, es entſtände ein Mißverhältniß zwiſchen den großen in Bewegung geſetzten Mitteln und dem ſchnell und leicht verfliegenden Toninhalt, für den ſie aufgeboten würden, und das Orcheſter kann daher nur innerhalb umfaſſenderer Tonwerke Stücke von geringem Umfang ausführen. — Die eminente Leiſtungsfähigkeit des Orcheſters, wie ſie beſonders durch Beethoven enthüllt worden iſt, macht die Ueberſchätzung der Inſtrumentalmuſik dem Geſange gegenüber, die in §. 797 beſprochen wurde, ſehr leicht erklärlich, das Vermögen der Menſchenſtimme ſcheint in der That in nichts zuſammenzuſinken vor der Hoheit und Farbenpracht vollen Orcheſterklanges; aber zu vergeſſen iſt auch das Andere nicht, daß das Orcheſter nach zwei Rückſichten, nämlich ſofern es Maſſe und ſofern es Compoſitum iſt, hinter dem Vocalchore auch wiederum zurückſteht, es hat als Maſſe nicht die Art

von Beweglichkeit, die der Gesang hat, d. h. nicht die dem Empfindungsinhalt überall hin bis in's Einzelnste folgende ausdrucksreiche Schmiegsamkeit, und es hat als Compositum nicht die ideale Einfachheit, die auch dem vollesten Chore beiwohnt und ihm eine so unendliche Würde verleiht (§. 804), es kann sich dessen, daß es ein Product reflectirter Technik aus mannigfachen heterogenen Stoffen ist, niemals ganz entäußern, es besitzt die Unmittelbarkeit und Frische des Naturorganes nicht, und es kann daher ihm wohl zur Seite, aber niemals über es gestellt werden; ächt modern wäre ein einseitiger Cultus der Orchestermusik, aber mit den Gesetzen der Natur und der Tonkunst, die als Kunst des Empfindungsausdrucks ein so biegsames und sprechendes Organ wie die Menschenstimme nicht hintansetzen darf, wird er in stetem Streite sein. In dynamischer Beziehung freilich kann der Chor mit dem Orchester nicht wetteifern, aber es ist dieß ein Vorzug des letztern, der auch seine Zweideutigkeit und bereits außerordentlich viel zur Veräußerlichung der Instrumentalmusik beigetragen hat. Ein Riesenorchester, wie es H. Berlioz in Vorschlag brachte, wird für innerlich gediegene und kraftvolle Werke, wie die Beethoven'schen, ein würdiges Organ der Ausführung sein; aber mehr als dieß kann man sich von ihm nicht versprechen; ein Orchester, das noch verständlich und schön sein soll, muß seine Tonkraft stets innerhalb gewisser Grenzen halten, und ein gewisses Maaß der Stärke seines Gesammtklanges ist ohnedieß dadurch geboten, daß dieser zu der Klangkraft der in der Orchestermusik mitauftretenden Soloinstrumente nothwendig in passendem Verhältnisse stehen muß. Die absolute Gigantisirung des Orchesters ist derselbe unwirkliche Traum wie die Orchestrirung des Claviers es war.

§. 811.

Die concreten Gattungen der Instrumentalmusik (§. 807. Anm. 786 ff.) sind: 1) einfaches Tonstück, insbesondere Lied; 2) mehrtheiliges Tonstück, Marsch, Tanz, Rondo, Variation, zweitheiliger Satz mit „freier Gedankenentwicklung," besonders Ouvertüre; 3) das größere Tonstück aus mehrern Sätzen bestehend, Sonate, Duett, Trio u. s. w., Concert, Symphonie, denen sich als untergeordnet die mehr willkürlichen Phantasieformen anreihen.

Die Instrumentalmusik ist ursprünglich einfaches Spiel mit dem vorgefundenen oder auch selbst gefertigten Naturinstrument, Muschel, Rohr u. s. w., ein Spiel, welches, sobald es über ein bloßes Hervorstoßen von Einzeltönen, an denen die Phantasie sich ergötzt oder die zu Rufen, Signalen dienen, hinausgekommen ist, zu Anfängen melodiöser oder wirklich melodischer Tonbewegung fortschreiten wird, wie die Singstimme allmälig das Lied aus sich herausbildet. So ergibt sich das einfache Instrumentaltonproduct, das

„Stück," noch kunſtloſer und ungeregelter als das Volkslied, aber auch ſelbſt der Liedform fähig, aus welcher ſich ſpäter das inſtrumentale Kunſtlied und das weiter ausgeführte inſtrumentale Cantabile, das liedartige Andante, Allegretto u. ſ. w. entwickelt. Weniger Spiel als von Anfang an durch beſtimmte praktiſche Zwecke bedingt iſt die Muſik des Tanzes, des Marſches, der Proceſſion; mit ihr entwickelt ſich die Inſtrumentalmuſik nach ihrer der Vocalmuſik entgegengeſetzten dynamiſch rhythmiſchen Seite, zuerſt ohne alles melodiſche Element, allmälig aber daſſelbe in ſich aufnehmend und es mit der lebendigen, draſtiſchen Beweglichkeit rhythmiſcher Muſik verſchmelzend. Von dieſer Belebung der Melodie durch Rhythmus, des Rhythmus durch Melodie gehen alle weitern Formen der eigentlichen Inſtrumentalmuſik aus; die Gebundenheit an den äußern Zweck der Marſch- oder Tanzbegleitung löst ſich, es bilden ſich Tonſtücke freierer Art, Erweiterungen des „Stücks" und des Lieds durch Rondo, Variation u. ſ. w., aus denen ſodann wie von ſelbſt die größern, mehrſätzigen Tonſtücke ſich zuſammenfügen. Dieß die in der Natur der Sache liegende einfache Gliederung der Inſtrumentalmuſik. Jede der ſich in ihr ergebenden Gattungen hat ein beſtimmtes Verhältniß zu den verſchiedenen Satzarten §. 807 ff., welches bei den einzelnen zur Sprache kommen muß.

§. 812.

Das einfache Inſtrumentaltonſtück iſt eine primitive Phantaſieform, welche durch Anwendung auf die verſchiedenen Inſtrumente ſehr mannigfaltig wird. Der Vocalmuſik nähert es ſich an, wenn es ſich zum Inſtrumentallied ausbildet, das als Kunſtlied hauptſächlich durch die charakteriſtiſche Verſchmelzung der Melodie mit Harmonie Bedeutung gewinnt und daher vorzugsweiſe den mehrſtimmigen Inſtrumenten zufällt.

Eine ſpeziellere Aufzählung und Betrachtung der „Stücke" für Horn, Trompete u. ſ. ſ. wäre nach dem über die Charaktere der verſchiedenen Inſtrumente früher Bemerkten überflüſſig; eine kurze Beſprechung erfordert blos das inſtrumentale Kunſtlied, und zwar beſonders das „Lied ohne Worte." Dieſes Kunſtlied unterliegt der Gefahr, das Vocallied direct nachbilden zu wollen und damit eine Weichheit und einfache Innigkeit der Melodie zu erkünſteln, die der Inſtrumentalmuſik ein für allemal verſagt iſt durch ihr ſtarreres Material. Deßungeachtet aber iſt kein Grund da, es mit der neuſten Schule unbedingt zu verwerfen. Weichheit und Innigkeit ſind den Inſtrumenten nicht ſchlechthin verſagt, ſondern nur graduell; dieſen ihnen verliehenen Grad von Weichheit ihnen wirklich zu entlocken und für ſich hinzuſtellen, kann nicht unerlaubt ſein. So viel aber iſt der Beſtreitung

des Liedes ohne Worte zuzugeſtehen, daß es zu hohler Sentimentalität, d. h. zu einer Weichheit, der doch die innere Lebenswärme des Liedes fehlt, herabſinkt, wenn es das Weſen der Inſtrumentalmuſik nicht auch in irgend einer Weiſe in ſich aufnimmt. Dieß kann aber bei der Liedform nur die Harmonie ſein, und zwar die inſtrumentale d. h. die kunſtreicher rhythmiſirte, figurirte Harmonie; ſie iſt dem Inſtrumentallied viel weſentlicher als dem Vocallied, ſie gibt ihm die Formenmannigfaltigkeit und Belebtheit, ohne welche die eigentlich melodiſche Inſtrumentalcompoſition entweder hölzern trocken oder ein gemachtes, falſches Gegenbild der weichen Geſangmuſik iſt. Die Bezeichnung „Lieder ohne Worte" iſt freilich irreführend, ſie erweckt die Vorſtellung, als ob es um ein bloßes Geſanglied in Inſtrumentalform zu thun wäre, dem gar nichts als der Text fehle, um Geſanglied zu ſein. — Den mehrſtimmigen Inſtrumenten fällt das Inſtrumentallied ebendarum zu, weil ſein Werth auf der unzertrennlichen Einheit der Melodie und Harmonie beruht. Singinſtrumente (Flöte u. ſ. w.) mit Begleitung eignen ſich weniger, weil hier Melodie und Harmonie aus einander fallen und ſo das Liedartige der Hauptſtimme doch zu einſeitig hervortritt; auch ſtehen die Singinſtrumente der menſchlichen Stimme zu nahe, als daß ihr Gebrauch für dieſe Kunſtform dem Eindruck der Nachahmung und ſomit des Zwitterhaften entgehen könnte, und es iſt ſomit auch aus dieſem Grunde das Inſtrumentallied den dem Geſang ferner liegenden Harmonieinſtrumenten, wie dem Clavier, zuzuweiſen. — Der mit der Menſchenſtimme alternirende Vortrag von Liedmelodieen durch Inſtrumente überhaupt und Singinſtrumente insbeſondere, z. B. in größern Arien, wird von den ſo eben gemachten Bemerkungen nicht getroffen; dort iſt das „Inſtrumentallied" nur eine den Geſang ſelbſt vorbereitende, einführende, wiederholende Zugabe, ein ihm vorangeſtelltes oder beigeſelltes Gegenbild, das ihn nicht erſetzen, ſondern blos abbildlich vervielfältigen will, um ihn dadurch in höherer Bedeutung erſcheinen zu laſſen. Die zum Menſchengeſang in dieſer ſelbſtändigern Weiſe hinzutretende Inſtrumentalcantilene dichtet zur Menſchenſtimme eine zweite, ähnliche, aber ſubjectloſe, unperſönliche, ideale Geſangſtimme hinzu, die nirgendsher kommt als aus dem Reich der Töne, der Empfindungswelt überhaupt, die aber mit der im Geſange ſich ausdrückenden Empfindung des Individuums (oder einer Mehrheit) ſympathiſirt, ſo daß dieſe letztere nicht als blos für ſich ſeiend, ſondern als eine von der übrigen Welt (vgl. S. 830) mitgefühlte und eben durch dieſes Mitgefühl zu höherer Bedeutung erhobene ſich darſtellt. Das hier ſich ergebende Verhältniß der Sympathie der Welt mit der empfindenden Einzelſubjectivität läßt ſich in gewiſſer Beziehung auch auf das Lied ohne Wort anwenden; auch in dieſem verlegen wir unſer muſikaliſch lyriſches Empfinden in die Objectivität hinaus, laſſen es uns aus ihr als ein verdoppeltes und verſtärktes entgegentönen; aber damit iſt die Forderung, daß

das Instrumentallied das Wesen des instrumentalen Satzes in sich aufnehme, nicht beseitigt, indem das Lied hier ganz in die objective Instrumentalsphäre versetzt, nicht blos sympathisirendes Abbild eines neben ihm erklingenden Vocallieds ist. Zudem sind jene „sympathisirenden Instrumentalcantilenen," die z. B. eine Arienmelodie oder Theile derselben vortragen, auch nicht ohne Instrumentalcharakter theils durch beigegebene Begleitung, theils durch figurirtere Ausführung im Einzelnen (wie dieß z. B. in den Mozart'schen Opern, welche die Singmelodie so gern mit Instrumentenmelodieen concertiren lassen, in durchaus befriedigender Weise überall vorliegt). Weiter wird von dieser Bedeutung der Instrumentalmusik als sympathetischer Gesangbegleitung im dritten Abschnitt der Lehre von den Zweigen die Rede sein.

§. 813.

Das mehrtheilige Instrumentaltonstück hat zu seinen Hauptformen Tanz und Marsch, populäre, durch gegebene Zwecke bestimmte Gattungen, die aber dem Wesen der Musik namentlich als rhythmischer Kunst so durchaus entsprechen, daß sie ästhetisch betrachtet beide keiner andern Musikform nachstehen, wiewohl der Marsch nicht die Mannigfaltigkeit von Gestaltungen zuläßt, welche mit der freiern Bewegung des Tanzes gegeben sind.

1. Der Tanz geht ursprünglich aus von einer den Menschen erfassenden, in Schwung bringenden Freude, Begeisterung, Erhebung; die Subjectivität gibt sich naiver oder bewußter dieser ihr ganzes Wesen ergreifenden und aus dem Zustand der Ruhe heraushebenden Bewegung hin und läßt sich von ihr fortreißen, um ganz in ihr aufzugehen und sie ungehemmt gewähren zu lassen, bis der Drang eben in dieser Bewegung zu sein und in außergewöhnlicher Erregung überhaupt zu sein gerade durch jenes ganze Sichhingeben seine volle Befriedigung gefunden hat. Wie das Lied, ja die Musik überhaupt entsteht durch das Ergriffenwerden von einem Gefühle, das dazu führt, der Aeußerung desselben durch Stimme und Ton freien Lauf zu lassen und ganz in dieser Aeußerung zu sein, den übrigen Bewußtseinsinhalt aber bei Seite zu setzen, so ist auch der Tanz diese Selbstentäußerung der Subjectivität an eine Stimmung, die sich ihrer bemächtigt, sie beflügelt und beschwingt, bis sie sich selbst genug gethan hat und ebendamit der normale Zustand des ruhigen Selbstbewußtseins wieder eintritt. Musik und Tanz stehen also schon ursprünglich in sehr naher Beziehung zu einander, und damit ist von selbst gegeben, daß sie auch zusammentreten, zusammenwirken, einander hervorrufen, heben und unterstützen können; frohe, erhebende Musik erregt die zum Tanze drängende Stimmung, bewirkt, daß sie länger anhält, steigert sie über den Grad hinaus, den sie für sich allein

erreichen würde; der Tanz umgekehrt fordert Muſik, wo er nicht etwa ausnahmsweiſe in feierlichem Ernſt ſich ſelbſt Schweigen auferlegt, er fordert eine Muſik, aus welcher ihm ſeine eigene Stimmung entgegentönt; denn erſt wenn dieß der Fall iſt, wenn es den Tänzer von außen her ganz ſo umrauſcht und umklingt, wie ihm innerlich zu Muthe iſt, gewinnt die Stimmung für ihn die Objectivität, die alles Andere vergeſſen machende Präponderanz, welche ſie haben muß, wenn er ganz und mit vollem Behagen in ihr ſoll aufgehen können; ein ſtiller Tanz hat, von der vorhin erwähnten Ausnahme abgeſehen, etwas Unnatürliches, ja Unheimliches, weil das bewegende, anfeuernde Organon fehlt, das den hohen Grad der Erregung, welcher im Tanze ſich darſtellt, als einen trotz ſeiner Ungewöhnlichkeit doch eben jetzt naturgemäß entſtandenen erſcheinen läßt; Tanz und Muſik haben ſich ohne Zweifel von Anfang an überall mit einander gebildet, wenn die Muſik zunächſt auch nur in Lärm, Schall und Geklingel beſtand. Dasjenige Element, in welchem Tanz und Muſik eins ſind und durch welches ſie zuſammenwirken, iſt das rhythmiſche und das dynamiſche. Die Tanzbewegung kommt ganz von ſelbſt in einen irgendwie gleichförmigen Rhythmus, da ein regelmäßiger Wechſel namentlich ſtärkerer Bewegung den körperlichen Organen hier wie überall nothwendig, und da zudem durch die Stimmung ſelbſt immer eine beſtimmte Bewegungsart, bald eine ruhigere, mehr ſchrittmäßige, bald eine erregtere, mehr hüpfende, an die Hand gegeben iſt; durchaus unentbehrlich wird ſodann dieſe Gleichförmigkeit der Bewegung beim Zuſammentanz Mehrerer, der die urſprüngliche und weſentliche Form des Tanzes iſt, da nur eine mehrere Individuen zugleich erfaſſende und dadurch auch auf jeden Einzelnen ſtärker wirkende Erregung die Gewalt hat, den Menſchen dergeſtalt aus ſich herauszuverſetzen und in Schwung zu bringen wie es im Tanze der Fall iſt. Ebenſo iſt von Natur ein dynamiſches Element im Tanze; er iſt ſanfter, zarter, ſchwebender, kräftiger, ſtoßender, ſtampfender, je nachdem der Affect gedämpfter oder ſtärker, derber, aggreſſiver iſt, der im Tanze ſich Luft macht. Zu dieſer Rhythmik und Dynamik des Tanzes tritt nun die Rhythmik und Dynamik der Muſik wie ein Commentar in Tönen hinzu; ſie objectivirt das Maaß und Tempo des Tanzrhythmus, ſie läßt es fortwährend hören, prägt es ein und bildet es vor, ſie belebt es durch die Tonfiguren, die ſie ſo geſtaltet, daß auch melodiſch immer das Hauptgewicht auf die Taktaccente kommt; ſie objectivirt ebenſo die Kraft oder Zartheit oder die Abwechslung zwiſchen Beidem, welche der jedesmaligen Tanzbewegung eigenthümlich iſt, ſie bildet das Zu- und Abnehmen, das Steigen und Fallen der Energie der Bewegung ab, ſie markirt die Puncte, auf welche die höchſte Kraftäußerung kommen ſoll, durch Tonmaſſen, die ſie auf ſie wirft, ſie ſchiebt zwiſchen ſie wiederum Perioden ein von gleichförmigerem und beruhigterem Charakter, während welcher die

Bewegung in gemeſſenem Gleichmaaß ihren Gang geht, läßt dann abermals ſtärkere Klangeffecte hören, welche ihre Energie auf's Neue beleben, u. ſ. f. Ohne die Muſik könnte die Rhythmik und Dynamik des Tanzes zu ſo beſtimmter Entfaltung gar nicht gelangen, ſie erſt bringt dieſe feinern Unterſchiede in das Ganze hinein; die Tanzbewegung hat wohl einen innerlichen Bewegungsrhythmus, ſie durchläuft wohl an ſich dieſe Stadien des An- und Abſchwellens, der Zu- und Abnahme, aber ſie kann ihnen, wenn ſie nicht zu förmlichem Kunſttanze ſich erhebt, keinen concreten Ausdruck geben, dieſen übernimmt die Muſik und gibt ſo dem Tanze erſt wahres Leben, beſtimmte Form und ebendamit auch den geiſtigern Charakter einer mit Bewußtſein innerhalb einer ſolchen Form ſich bewegenden Thätigkeit. Dieſe Belebung und Vergeiſtigung des Tanzes ſetzt ſich ſodann aber weiter fort bis in's Einzelnſte der Melodie, der Stimmenführung, des Harmoniegebrauchs, der feinern metriſchen und rhythmiſchen Figurationen, der Anwendung und Vertheilung der Inſtrumente; der Stimmungscharakter und der Bewegungsrhythmus des Ganzen wird durch dieß Alles in mannigfaltigſter, ſprechendſter Weiſe veranſchaulicht; die Muſik ſpezificirt gleichſam die unendliche Menge bewußter und nicht bewußter Gefühlserregungen, welche die durch einander wogende Maſſe durchſtrömen, ſie läßt die Empfindungen erklingen, welche an die Geſammtbewegung in den Individuen ſich anknüpfen, und in welchen dieſe ſelbſt erſt wahrhaft concret und lebendig, ihrer ſelbſt wirklich bewußt wird. Obwohl nun die Muſik hiemit zum Tanze hinzutritt in dienender Stellung, ſo begibt ſie ſich damit doch nicht auf ein ihr fremdes, ſondern im Gegentheil auf ein ihr ganz vorzugsweiſe wohlanſtehendes, für ſie außerordentlich fruchtbares Gebiet. Ihre Stellung iſt eigentlich doch die bedeutendere, ſofern ſie die Tanzſtimmung erſt zu einer bewußten macht oder zur Tanzbewegung hinzutritt als ihr höheres, ideales Bewußtſein von ſich ſelbſt, und es erwächst ihr aus dieſem Berufe ein unerſchöpflicher Reichthum ächt muſikaliſcher Aufgaben, ſie erhält dadurch die Aufforderung zu Stimmungsgemälden verſchiedenſter Art vom Feierlichen und Gravitätiſchen bis zum Luſtigen und Muthwilligfröhlichen herab; mit der Tanzmuſik erſteht das muſikaliſche „Stimmungsbild“ (§. 699) kleinern Umfangs, das muſikaliſche Genre, von welchem ſie ſich allerdings zu umfaſſendern Seelengemälden größeren Styls erhebt, in welchem ſie aber doch mit Liebe verweilt, weil ſie innerhalb dieſes begrenztern Umfangs und durch die freie Anwendung draſtiſcher rhythmiſcher und dynamiſcher Mittel hier eine Anſchaulichkeit, graciöſe Anmuth und ſicher treffende Wirkung erzielt, die bei größern Werken nicht in dieſem Maaße mehr erreichbar iſt. Die Muſik iſt hier ganz in ihrem Elemente; das an ſich ſo reiche Gebiet kann ihr zwar geſchmälert werden durch die Mode, durch die einſeitige Richtung des Tanzes auf ſtürmende Bewegtheit, welche die ausdrucksreichern, kräftigern, gemeſſenern

Formen, religiöſen und kriegeriſchen Tanz, Sarabande, Menuett, außer Curs ſetzt und von ihnen nur den eigentlichen Kunſttanz, das mimiſche Ballet, beibehält; aber auch innerhalb der weniger charakteriſtiſchen Gattungen abſtracter Bewegung, Walzer, Galopp u. ſ. w., vermag ſie immer noch eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der Stimmung, des Pathos, der Figuren, der Rhythmik, der Dynamik, der Farbenmiſchung, des geiſtreichen Witzes in Contraſten und Ueberraſchungen zu entwickeln, aus der es uns ſo ächt muſikaliſch anweht, daß wir dem ſchönen Spiel ſelbſt, wenn es zu bunt und lärmend wird, nicht leicht zürnen, ſondern ihm ſeine Schwächen und Uebergriffe, da es doch nur Spiel ſein will, weit eher verzeihen, als wir es bei anmaaßlich auftretender, ſich ernſt anſtellender Effectmuſik höherer Gattung zu thun im Stande ſind. Der ernſtere, namentlich zu höheren Feierlichkeiten gehörende Tanz iſt freilich Spiel nur in dem Sinne, daß er eine rein ideale Darſtellung kunſtvoll geregelter Körperbewegung iſt, aber aller übrige Tanz iſt Spiel, zweckloſes Sichgehenlaſſen erhöhter Stimmung, das keinen Anſpruch macht als den, ſich ſelbſt volle Genüge zu thun, er iſt die abſolute Harmloſigkeit des einfachen Heraustretens innerer Erregtheit, die aber allerdings in voller Ungehemmtheit und Kraft ſich äußern will und daher auch der begleitenden Muſik ſtets mehr oder weniger dieſen Charakter bunter Beweglichkeit und kräftigen Dreinſchlagens mit gutem Recht aufdrücken wird. Auch in der Tanzmuſik gibt es ein Uebermaaß und eine Ausartung in's Leichtfertige, Süße, Lüſterne, krankhaft Erregte, Plumpe; aber ſie iſt ebenſoſehr, und an ſich durchaus, das Gebiet geſund-froher Heiterkeit, idealer Lebensfreude, freier Begeiſterung, friſcher Erfindungsluſt, das in ähnlicher Weiſe wie das Volkslied durch dieſe ſeine Eigenſchaften ſeinen eigenen, durch nichts in Schatten zu ſtellenden Werth innerhalb des reichen Kreiſes der Muſikformen behauptet. — Im Beſondern iſt noch anzuführen, daß die Tanzmuſik nur in den vorzugsweiſe rhythmiſchen, d. h. in den Violininſtrumenten, und zwar, ſofern ſie zugleich ſociale Muſik iſt, in dem Verein derſelben, zu welchem immerhin Blasinſtrumente füllend, colorirend und verſtärkend hinzutreten mögen, alſo im mehrſtimmigen Satz für Streichorgane oder „einfaches Orcheſter," ihren entſprechenden Ausdruck findet. Aeußere Verhältniſſe und Zwecke veranlaſſen häufig Verwendung der Blasorgane, die aber verfehlt iſt, da dieſen das Elaſtiſche, Schnellende, leicht Schreitende und Schwebende abgeht. Auf dem Boden des Tanzes hat die Violinmuſik ſich entwickelt und ihr Vorrecht auf ihn ſollte ihr nicht entzogen werden; ſie iſt auch am eheſten befähigt, jene Ausartungen in's Ueppige, Sentimentale, Rohe von der Tanzmuſik abzuwehren, welche durch Mißbrauch der Blasinſtrumente in der Regel veranlaßt werden. — Eine Verbindung des Tanzes mit orcheſtiſcher Vocalmuſik oder vielmehr ſtreng rhythmiſcher Vocalmuſik mit entſprechend rhythmiſcher Orcheſtik iſt bei ruhiger,

feierlicher Bewegung wohl ausführbar, aber künſtleriſch gerechtfertigt nur bei höchſt einfacher Geſtaltung des Geſangs, welche der einfach gemeſſenen Bewegung des Tanzſchritts harmoniſch, in gleich einfachem Tonſchritt ſich anſchließt; nur die Inſtrumentalmuſik kann neben dem Tanze in allen ſeinen Formen ſich frei nach jeder Richtung hin entwickeln.

2. Der Marſch, das gleichmäßige Vorangehen einer geſchloſſenen Maſſe zur Vornahme oder zur Mitbegehung einer gemeinſamen oder für die Gemeinſamkeit bedeutenden Handlung, zu Wettkampf, Streit, religiöſer, patriotiſcher und ſonſtiger Feier, geſellt ſich außer dem Marſchliede (und beſſer als dieſes, da dem Geſang der einzelnen Individuen eine das Ganze beherrſchende und durchdringende rhythmiſche Kraft nicht beiwohnt) auch die inſtrumentale Marſchmuſik zu in ähnlicher Bedeutung wie der Tanz die orcheſtiſche. Die Marſchmuſik objectivirt wie dieſe ſowohl das Zeitmaaß der Bewegung als die Stimmung, welche gemäß der Bedeutung der vorzunehmenden oder anzuſchauenden Handlung die Gemüther erfüllt; der Zug geht ſtill einher, den Rhythmen und Tönen der Muſik folgend und lauſchend, indem er eben durch dieſe Hingebung an die Muſik theils in gleichmäßigem Voranſchritt, theils vor Allem in der Stimmung, die ſie ausdrückt, erhalten wird. Die der Marſchmuſik offen liegenden Stimmungskreiſe ſind beſchränkter als die der Tanzmuſik, aber immer noch mannigfaltig, charakteriſtiſch und namentlich ideal genug, um auch ihr einen reichen und ſehr dankbaren Stoff darzubieten, feierliche Andacht, entſchloſſener Sieges- und ernſter Todesmuth, triumphirender Jubel, feſtliche Freude, frohe Lebensluſt, tiefempfundene, ſchwer an's Herz ſchlagende Trauer; dieß Alles einfach plaſtiſch, damit die Unmittelbarkeit des Eindrucks, das Schlagende der Wirkung nicht verfehlt, und doch ausdrucksvoll, damit der höchſte Grad der Eindringlichkeit erreicht werde, darzuſtellen iſt hier die Aufgabe, die vor Allem durch beiebten, gehobenen, der Stimmung adäquaten und doch gleichmäßigen Rhythmus, ſowie durch volle, helle, markige Harmonie, durch gemeſſene, klar hinſchreitende, an geeigneter Stelle ſchwungreich, freud- oder leidvoll ſich emporhebende Melodie zu löſen iſt. Der Marſch, ſelbſt der jubilirende, hat weit mehr gehaltenes Maaß als die Tanzmuſik, weil er nicht die Bewegung beflügeln, ſondern ſie regeln und zuſammenhalten muß, er iſt mehr Takt, wie dieſe mehr Rhythmus (vgl. S. 906), er einigt die Vielheit der Individuen zu Einer Geſammtempfindung und Geſammtbewegung, während die Tanzmuſik neben ihrer gleichfalls einigenden Wirkung die Gefühlserregtheit im Gang zu erhalten, zu beleben und zu ſteigern hat; die Tanzmuſik ladet ein zu begeiſtertem oder fröhlichem Gebahren, der Marſch ordnet und beherrſcht gebieteriſch die Bewegung, er gibt ihr ideales Maaß, Beſtimmtheit, Styl, die Marſchmuſik iſt muſikaliſches Stylbild (§. 699), wie die Tanzmuſik Stimmungsbild. — Die Ausführung des Marſches fällt der Harmoniemuſik

und den Schlaginſtrumenten oder dem „verſtärkten Orcheſter“ zu; die Streichinſtrumente ſind zwar ſo univerſeller Natur, daß ſie ſich auch für den Marſch weit eher als die Blasorgane für den Tanz eignen und jedenfalls an der Marſchmuſik mit Erfolg theilnehmen können, aber die volle Wirkung erreichen ſie nicht; die Klangfülle, das Schwere und Tiefdröhnende, wie das Helle, Runde, friſch Dreinblaſende, das kräftige Dehnen und Aushalten, wie das ſo wirkſame Abſetzen und Abſtoßen vollklingender Töne, das hier erforderlich iſt, bieten nur die Blasinſtrumente dar, und die in gedämpfterer Muſik geſetzten Prieſtermärſche in Idomeneo und Zauberflöte machen daher, wenn ſie außerhalb ihres Zuſammenhangs, durch den ihre Inſtrumentation bedingt iſt, gehört werden, lange nicht den Eindruck, den ſie rein in Harmoniemuſik umgeſetzt hervorbringen. — Die normale Kunſtform iſt für Tanz und Marſch die gleiche, Dreitheiligkeit mit Trio, wie ſich dieß aus der Zuſammenhaltung von §. 787 mit dem in §. 809, 2. über Gliederung der Harmoniemuſik Bemerkten und mit dem im gegenwärtigen §. Erörterten von ſelbſt ergibt; an die Stelle der Dreitheiligkeit kann eher, namentlich in langſamer bewegten Tänzen und Märſchen, die Zweitheiligkeit treten (welche auch wirklich die urſprüngliche Form war), als die Vier- und Mehrtheiligkeit, damit das Geſchloſſene, Sprechende des Tonbildes nicht verloren gehe. — Ein Miniaturbild des eigentlichen Marſches iſt der Claviermarſch, eine wegen der kräftigen Vollſtimmigkeit und Compactheit dieſes Inſtruments im Kleinen ſehr wirkſame Form, die ebendarum eine Hauptſpecies der Claviermuſik bildet.

§. 814.

Dem Tanz und Marſch reiht ſich als nächſtverwandt an die Eröffnungsmuſik, wie jene nicht für ſich Selbſtzweck, aber deßungeachtet eine Hauptgattung der Inſtrumentalmuſik, weil ſie den Zweck hat, das Stimmungsgebiet, welches die zu eröffnende Handlung umſchreibt, in der Form eines charakteriſtiſchen Tonbildes von lebendiger Wirkung unmittelbar zu veranſchaulichen. Allgemeinerer Art iſt die Einleitungsmuſik, ſofern ſie nur die Stimmung überhaupt in Tönen zu malen hat, welcher die folgende Handlung angehört.

1. Der Marſch führt in längerem Zuge zu einer Handlung hin; die Ouvertüre ſtellt uns unmittelbar vor den Vorhang, der ſie den Blicken noch verhüllt, und läßt die Töne einer Muſik hören, welche der Handlung eine ihrer Bedeutung entſprechende und ihren ganzen Charakter veranſchaulichende Eröffnung voranſchicken will. Die Handlung iſt entweder eine wirkliche, z. B. eine Feſtfeier, oder eine blos angeſchaute, ein poetiſches Schauſpiel oder ein ſelbſt muſikaliſches Drama oder Epos; beide Arten von Handlungen eignen ſich zu muſikaliſcher Eröffnung, ſie ſchlägt die Brücke

von der Proſa des gewöhnlichen Lebens zu der Feierlichkeit oder künſtleriſchen Darſtellung, die vor ſich gehen ſoll, ſie thut dieß, indem ſie ein ihrem Zwecke gemäß eng begrenztes, aber qualitativ um ſo ſprechenderes Bild der Stimmung gibt, welche aus der zu erwartenden Handlung uns entgegentreten und in welche ebendamit ſie ſelbſt uns verſetzen wird; auf das Letztere, auf das Hervorrufen der der Handlung entſprechenden ſubjectiven Stimmung, iſt es bei der Feſtouvertüre, die mehr praktiſches Mittel für das Feſt ſelbſt iſt, auf das Erſtere, auf objective Veranſchaulichung der der Handlung ſelbſt ihren Charakter gebenden Stimmung, iſt es bei der Ouvertüre zum Drama abgeſehen (indem wir die zum „Epos" noch bei Seite laſſen); jene iſt rein lyriſch, dieſe zugleich oder vorzugsweiſe dramatiſch ſchildernd, jene ſteht noch in Einer Kategorie mit Tanz und Marſch, dieſe aber ſtellt das Moment des Charakteriſtiſchen, des Inhalts ſo entſchieden in den Vordergrund, daß ſie über jene Formen bereits weit hinausgreift in das Gebiet des concreten Tongemäldes, das zunächſt nicht unmittelbar auf die Stimmung des Hörers einwirken, ſondern ſeiner Phantaſie ein Bild einer beſtimmten Handlung, d. h. der Stimmung oder der Mannigfaltigkeit von Stimmungen, welche in einer Handlung enthalten ſind, entgegenbringen will. Es ließe ſich auch eine Ouvertüre zu einem Drama denken, welche die Stimmung wiedergeben wollte, in welche der Zuſchauer durch die Handlung und ihren Verlauf verſetzt werden wird; aber man bekäme damit nur einen ſehr beſchränkten Kreis von Ouvertüren, traurige und heitere, tragiſche und komiſche, erhebende und rührende; die Ouvertüre würde zu wenig Beſtimmtes bieten, ſie würde von dem unrichtigen Prinzip ausgehen, als ob es beim Drama nur um eine ſubjective Stimmung, um Rührung, Ergötzung u. ſ. w. zu thun wäre; die Ouvertüre muß alſo objectiv, *Charakterbild einer Handlung* ſein. Dieß vermag ſie nun aber allerdings nur dadurch, daß ſie die Empfindungen, Affecte, Erregungen, Leidenſchaften, kurz die *Stimmungen* malt, von denen die Handlung ausgeht, deren unmittelbares Abbild ſie iſt, die Stimmungen, in deren Umkreis ſie ſich bewegt, die in ihr rege werden, in ihr zuſammen und auf einander treffen, ebenſo für's Zweite ſolche Stimmungen, die ſich innerhalb des Verlaufs der Handlung an einzelnen Orten durch dieſes Aufeinandertreffen der Perſonen mit ihren Affecten, Leidenſchaften u. ſ. w. erzeugen, und für's Dritte die allgemeine Stimmungsſpecies, unter welche die ganze Handlung durch den in ihr vorherrſchenden Stimmungsgehalt ſich einreiht. Dieſe Arten von Stimmungen ſind weſentlich zu unterſcheiden; die erſtern ſind die *activen Stimmungen*, die in einer Handlung agiren und wenn ſie auch erſt durch ſie angeregt ſind doch thätig in ſie eingreifen, die zweiter Art ſind *paſſive Stimmungen*, die durch den Gang der Handlung in den Handelnden und Leidenden erzeugt werden, ſie ſind wiederum lyriſch, das lyriſche Reſultat des Ganzen, ſo z. B. die

Stimmung heiteren Behagens, in welche die Verwicklungen eines komiſchen Schauſpiels am Ende ſich auflöſen, die dritte Art endlich iſt eine Stimmung, welche durch alle in der Handlung ſpielenden Einzelſtimmungen hindurchgreift und auch in der Phantaſie des Zuſchauers als die Geſammtſtimmung, der Grundton des Ganzen ſich reflectirt, wie z. B. das Gepräge des Ernſtes, der Trauer, das von Anfang bis zu Ende über dem Ganzen einer tragiſchen Handlung und der handelnden Perſonen ausgebreitet liegt. Offenbar iſt es nun, daß die Ouvertüre ſich hauptſächlich an die activen Stimmungen, d. h. an den Kreis menſchlicher Erregungen und Leidenſchaften, welcher nun eben in dieſem Drama auf den Schauplatz tritt, Lebensluſt, Kraftgefühl, Heroismus, Kampfluſt, Trotz, Liebe, Sehnſucht u. ſ. w. zu halten hat; die paſſiven Stimmungen kann ſie im Einzelnen nicht malen, da dieſe ſo ſpezifiſch durch den Gang der Handlung und die einzelnen Wendungen deſſelben bedingt ſind, daß ſie nicht ſchon jetzt, wo die Handlung ſelbſt noch nicht vorliegt, mit Anſchaulichkeit wiedergegeben werden könnten, wogegen jene activen Stimmungen allgemein menſchliche, in der Menſchenbruſt überhaupt ſchlummernde und daher, ſobald ihre Töne muſikaliſch angeſchlagen werden, durch ſich ſelbſt klare und verſtändliche Erregungen ſind, welche die Muſik recht gut malen kann; ſo wenig die Eröffnungsmuſik den Gang der Handlung ſelbſt in ſeinen Einzelheiten vorausgeben kann, da die Muſik nicht die Mittel zu ſo beſtimmter Schilderung hat, ebenſowenig darf ſie die einzelnen Stimmungen, welche durch einzelne Ereigniſſe hervorgerufen werden, in Tönen ſpeziell darſtellen wollen. Von den paſſiven Stimmungen bleibt ihr daher faſt nur dieß übrig, etwa am Schluß des Ganzen oder der Haupttheile die Endſtimmung, in welche das Ganze ſich auflöst, ihrem weſentlichen Charakter nach noch auftreten, und ebenſo ſchon von Anfang an durch das Ganze hindurch die Geſammtſtimmung, die über ihm ſchwebt, mehr oder weniger beſtimmt hervorleuchten zu laſſen. Die activen Stimmungen bilden das dramatiſche, die paſſiven das lyriſche Element der Ouvertüre; beide zu Einem Ganzen zu verſchmelzen iſt ihre Aufgabe, da durch dieſe Vereinigung der höchſte der Muſik mögliche Grad der Veranſchaulichung einer Handlung erreicht wird. — Aus dieſer Zweiheit von Momenten geht zugleich eine zweifache Art von Ouvertüren hervor, die mehr dramatiſche und die mehr lyriſche. Die erſtere iſt mehr Charakter-, die letztere mehr Stimmungsbild (mit der Ouvertüre zu feierlichen Acten verwandt, aber dadurch immer von ihr verſchieden, daß ſie nicht den Hörer in eine Stimmung verſetzen, ſondern die Geſammtſtimmung der Handlung oder die durch ſie erzeugten paſſiven Einzelſtimmungen vorzugsweiſe veranſchaulichen will). Die dramatiſche Ouvertüre weist den lyriſchen Partien eine untergeordnete Stellung an, wie z. B. die Figarouvertüre zuerſt das bewegte Treiben der Handlung und der handeln-

den Perſonen zu malen, dann im letzten weich melodiſchen Satz des erſten Theils die behaglich vergnügte Stimmung, die das Endreſultat ſein wird, kurz anzudeuten, endlich aber, nachdem dieß Alles wiederholt iſt, in der pianissimo beginnenden, immer ſtärker und belebter werdenden Schlußpartie, wo Alles ſich jagt und überholt, den unendlichen Jubel, in den ſchließlich Alles ausgeht und der auch jene ſanftern melodiſchen Klänge übertäubt, darſtellen zu wollen ſcheint. Etwas anders iſt es in der Ouvertüre zu Don Juan; ſie ſtellt das Wichtigſte, den niederſchmetternden, ſchmerzlich bangemachenden Ernſt höherer Schickſalsgewalt, der in's Leben hereintritt und es entzweiſchneidet, zwar dramatiſch, aber doch zugleich mit der Wirkung voran, daß dadurch überhaupt die ernſte, drohende Geſammtſtimmung, die im Hintergrunde über der ganzen Handlung ſchwebt, veranſchaulicht wird, worauf dann erſt im Allegro der eigentliche, rein dramatiſche Theil der Ouvertüre folgt; ein ziemlich regelmäßiger Wechſel des Dramatiſchen und Lyriſchen dagegen iſt wieder in Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis zu bemerken. Die mehr lyriſche Ouvertüre iſt vorzugsweiſe an die Geſammtſtimmung des Ganzen oder, wenn auch ſie concreter verfahren will, an die Hauptunterſchiede der Stimmung, durch die es ſich hindurchbewegt, gewieſen; ſo iſt die Ouvertüre zu Idomeneo eigentlich blos eine Einleitungsmuſik, die durch ihre düſtere, nur von wenigen Lichtblicken erhellte, unruhig und ſchmerzlich erregte, endlich ganz in Klage ſich auflöſende Haltung allerdings paſſend auf die Handlung vorbereitet; lyriſch iſt deßgleichen Beethoven's Egmontouvertüre, die ja nur verſchiedene Zuſtände, gedämpfte Trauer, ſchmerzerfüllte Aufraffung und Erhebung, innige Zärtlichkeit und dann nach plötzlichem Stillſtande jubelnde Freiheitsfreude an uns vorüberführt. Dem Begriff der Ouvertüre entſpricht die dramatiſche Art mehr als die lyriſche, ſie iſt concreter, anſchaulicher, kräftiger, ſie iſt ein Bild, während die lyriſche ein zu farbenloſes Tongewebe iſt, außer wenn ſie, wie die zur Zauberflöte, auf eine ihr doch nicht vollkommen erreichbare Schilderung des Wechſels der Einzelſtimmungen verzichtet und ſtatt deſſen ſich darauf beſchränkt, ein zur Totalſtimmung des Ganzen überhaupt paſſendes, durch Ausdruck, Formſchönheit und Formenmannigfaltigkeit beſtimmtere Charakteriſtik erſetzendes Tongemälde zu geben (und ſomit wiederum mehr der Feſtouvertüre ſich anzunähern). — Die lyriſche Ouvertüre könnte des vollen Orcheſters eher entbehren als die dramatiſche; dieſe aber bedarf es zu ihrer Charakteriſtik der neben und gegen einander ſpielenden Affecte, Empfindungen, Leidenſchaften, ſie braucht die Orcheſterpolyphonie nothwendig, um ein Bild einer Handlung zu ſein, in welcher eine Mehrheit von Charakteren auftritt, ſie braucht nicht minder die Geſammtmaſſe und Geſammtkraft des Orcheſters, je größer, maſſenhafter der Kreis der Perſonen, je gewichtiger der Inhalt und das Endreſultat der Handlung iſt.

Der Verſuch, in einer Ouvertüre den ſpeziellen Gang der Handlung vorauszugeben, iſt ſchon in §. 792 als ein widerſprechender bezeichnet. Aber auch die dramatiſche Charakteriſtik darf nicht übereoncret ſein, ſie muß wohl das ganze Stimmungsgebiet, das die Handlung umſchreibt, umfaſſen, wie z. B. die Titusouvertüre der Oper ſelbſt entſprechend, hauptſächlich Kampfesmuth, Zärtlichkeit, Wirrniſſe gegen einander ſtreitender Maſſen zeichnen zu wollen ſcheint, aber ſie kann qualitativ dieſe Hauptſtimmungen des Drama's nicht beſchreiben, ſondern nur Anklänge daran geben. Die Ouvertüre iſt nicht eine Inhaltsanzeige oder gar ein Extract, ſondern ein *Analogon* des muſikaliſchen Drama's, wie z. B. ein lyriſches Gedicht, das Liebe und Treue ſingt, ein Analogon eines Epos oder eines Drama's iſt, in welchem daſſelbe Thema zur Breite eines eonereten geſchichtlichen Verlaufs ſich ausdehnt. Auch die dramatiſche Ouvertüre iſt ihrer Kunſtform nach noch Lyrik, wie die Ballade es gleichfalls iſt; beide können eine Anſchaulichkeit nicht bezwecken, die über ihre Grenzen hinausgeht. Nichts verſteht ſich ſo von ſelbſt wie dieſer Satz, und gegen nichts wird deßungeachtet mehr verſtoßen, obwohl Mozart und Mendelsſohn ſo klar zeigen, daß die Beſchränkung auf die „Analogie" keine Schranke für den Künſtler iſt, ſondern ihm Raum genug zu reicher Ideenentwicklung verſtattet, ja gerade die wahre Freiheit ihm erſt eröffnet, d. h. die Freiheit, nicht zu viel in die Ouvertüre hineindrängen, *nicht zu beſtimmt ſein zu müſſen*, ſondern die muſikaliſchen Gedanken in aller Weite und Fülle ſich ausgeſtalten laſſen zu können. Es iſt ein vom Weſen der Muſik abkommender Empirismus, in der Ouvertüre die Oper ſelbſt zu ſuchen; die Muſik hat Mittel genug, eine Stimmung und ſo auch die der Oper in mehrfacher Art, in direeter, aber auch in indireeter, mehr andeutender Weiſe zu ſchildern; das Letztere bezweckt die Ouvertüre, ſie wäre höchſt überflüſſig, wenn ſie ſchon die Oper ſelbſt wäre, ſie hat pſychologiſche Begründung nur, wenn ſie als zur Sache ſelbſt erſt überleitende Vorandeutung gefaßt wird, ſie kann Intereſſe und Wohlgefallen erregen eben nur durch dieſes Schweben in der Mitte zwiſchen ganz allgemein gehaltener Einleitungsmuſik und der in der Oper ſelbſt erſt auftretenden concreten Individualiſirung; ſobald ſie dieſe Mitte verläßt, wird ſie entweder zu unbeſtimmt oder zu beſtimmt und damit gerade unklar, weil ihre eoncreten Beziehungen unverſtanden bleiben. Einzelne Stellen aus der Oper ſelbſt finden ihren Ort in der Ouvertüre nicht in der Meinung, dieſe müſſe die Hauptgedanken der Oper in ſich vereinigen, ſondern, wenn es geſchieht, blos deßwegen, weil der Componiſt die Ueberzeugung hegt, in ſolchen Stellen ſo ſehr den treffendſten Ausdruck der Hauptſtimmung des Ganzen zu haben, daß auch für die Ouvertüre ein beſſerer und kräftigerer als ſie nicht zu finden wäre. Sonſt aber, abgeſehen von verfehlter Detailmalerei, ſoll die Ouvertüre allerdings der unmittelbarſte Wiederſchein der Oper ſein, ſie ſoll den Ernſt,

die Bedeutſamkeit, die Lebendigkeit der Handlung mit allen Tonmitteln abbilden, und namentlich Eines ſoll ihr nicht fehlen, die Verwicklung, Steigerung der Bewegung; wie die Handlung von einfachen Anfängen aus ſich erweitert, größere Dimenſionen annimmt, verwickelter, ſchwieriger wird, ſo iſt auch die Ouvertüre nur dann vollkommen dramatiſch, wenn ſie dieß abbildet durch allmälige Erweiterung, Verſtärkung, Spannung, Verdichtung der Tonbewegung, die ſich aber ebenſo auch wieder auseinander wickelt und auflöst, wie die Handlung; dieſer ſteigende und fallende Rhythmus iſt eine Hauptzierde der Ouvertüre, durch ihn iſt ſie ächt muſikaliſch, obwohl natürlich nicht für alle Ouvertüren, z. B. zu leichtern Opern, gefordert werden kann, daß dieſe Verwicklung gleich ſtark hervortrete. Dieſer Steigerung der Bewegung dient in der Ouvertüre vor Allem der kunſtreichere, vollſtimmigere, die Stimmen kräftiger und raſcher gegen einander führende, ſie auch geradezu polyphoniſch verflechtende „Mittelſatz“ (S. 950); hier, wo Alles enger zuſammenrückt, ſich in einander wirrt, ſich jagt und verfolgt, hier ſtehen wir mitten in der bewegteſten Handlung, hier ragt das Drama ſelbſt am anſchaulichſten in die Ouvertüre herein, hier werden wir es am beſtimmteſten inne, daß wir im Begriff ſind einer Handlung zuzuſchauen und ihr in alle ihre Verſchlingungen zu folgen. Aufbau des Ganzen aus einem oder wenigen Motiven (fugirte oder ſtreng thematiſche Arbeit S. 961) iſt für die dramatiſche Ouvertüre in der Regel nicht Geſetz; ſelbſt die fugirte Ouvertüre muß ſich freier bewegen und zu eigenen Nebenſätzen fortſchreiten, wenn ſie ein Bild der aus den Actionen mehrerer und mannigfach verſchiedener Individualitäten ſich zuſammenſetzenden Handlung ſein will; die normale Form iſt die Gliederung in Hauptabſchnitte, deren jeder einem Hauptſtimmungsmotiv des Drama's entſpricht, damit die verſchiedenen treibenden Elemente deſſelben nach und neben einander in der Ouvertüre ſich abſpiegeln. Dieſe Abſchnitte im Einzelnen ſelbſt wieder reich zu gliedern, ſie an einander in der Art anzureihen, daß ſowohl das allmälige Wachſen der Handlung in die Breite, die Erweiterung ihres Umfangs durch Hinzutreten neuer Momente, als ihre innerliche Zunahme an Intenſität und Verwickeltheit lebendig veranſchaulicht, nach Umſtänden auch ihr endlicher Verlauf angedeutet werde und ſo die ganze Ouvertüre der Mannigfaltigkeit ihrer Sätze ungeachtet ein organiſch fortſchreitendes Ganzes ſei, iſt die Aufgabe der Compoſition, über deren Löſung die Theorie etwas Specielleres nicht beſtimmen kann, außer etwa dieß, daß die Ent- und Verwicklung, nicht aber der Schlußverlauf die Hauptſache iſt, nicht nur weil die erſtere am beſten den Stoff zu einem lebendig bewegten Tonbild liefert, ſondern auch deßwegen, weil eine zu beſtimmte Schilderung des Schluſſes, wie z. B. im letzten Satz der Egmontouvertüre (der doch richtiger erſt am Ende des ganzen Drama's gehört wird), in zu großem Abſtande ſich befindet zu der mit dem Aufgehen des Vorhangs beginnenden,

vom Schluß ſelbſt noch fern abliegenden allmäligen Entwicklung des Ganges der Handlung; die Ouvertüre ſoll eben zu dieſer Entwicklung hinüberführen, und daher iſt es das Richtigere, dieſe ſelbſt ihr zum Hauptinhalt zu geben und die Ouvertüre lieber, wie Gluck und Mozart hie und da, introductionsartig in die Oper ſelbſt direct übergehen zu laſſen, als ſie zu ſelbſtändig hinzuſtellen; die Ouvertüre iſt zugleich Ouvertüre zum erſten Act, der unmittelbar auf ſie folgt, und iſt mithin ſo zu geſtalten, daß dieſer ſich ungezwungen an ſie anreiht.

2. Die Ouvertüre zum muſikaliſchen „Epos" (Oratorium) iſt mehr lyriſcher Natur, da dieſes Epos eine weniger bewegte und mannigfaltige, ja oft, wie namentlich das religiöſe, blos eine ideale Handlung, eine heilige Geſchichte oder ſelbſt eine nur in Form der Geſchichte auftretende Vergegenſtändlichung von Hauptmomenten einer idealreligiöſen Anſchauung zu ſeinem Inhalte hat. Einzelne Fälle, in welchen das Oratorium die Bewegtheit des Drama's, ſeinen Reichthum an gegeneinanderſtrebenden Kräften und an Conflicten nahezu erreicht, bilden natürlich eine Ausnahme (wie z. B. Händel's Samſon). Doch ſind hier die Formen überhaupt weniger ſtreng; das Oratorium kann ſich noch mehr als die Oper auch mit bloßer „Einleitungsmuſik" begnügen, die im Allgemeinen auf den in ihm waltenden Stimmungsgehalt hinweist. Ueber die ſpeziellen Formen dieſer Art von Muſik, z. B. das Präludium, iſt blos zu bemerken, daß ſie zu den freiern Muſikgattungen gehören und daher je nach Umſtänden einfacher oder mit mehr Aufwand von Kunſt, namentlich freier Polyphonie, die ſpannend, auf etwas Gewichtiges aufmerkſam machend und damit ſpezifiſch „einleitend" wirkt, behandelt werden können.

§. 815.

Ihren Höhepunct erreicht die Inſtrumentalmuſik in den umfangreichern Formen zunächſt der größern Stücke für ein- oder mehrſtimmigen Soloſatz, der Sonate und des Concerts.

Der §. erwähnt Variation, Rondo, Inſtrumentalfuge nicht. Die erſtere iſt ſchon in §. 789 behandelt; auch über das Rondo iſt nach dem in §. 788 Geſagten nichts hinzuzufügen; die Inſtrumentalfuge fällt, ſo weit ſie überhaupt zuläßig iſt (§. 803), theils der „gebundenen Phantaſie" (S. 1013), theils der freiern Polyphonie (§. 785), innerhalb der Inſtrumentalformen aber hauptſächlich der Ouvertüre (obwohl mit Einſchränkungen S. 1079) anheim. Zudem treten dieſe Formen, ſelbſt die Variation nicht immer ausgenommen, in der Regel als Theile des größern Tonſtücks (§. 791) auf, zu welchem die Inſtrumentalmuſik mit innerer Nothwendigkeit

fortſchreitet, ſobald ſie die durch äußere Zwecke beſtimmten kleinern Stimmungs- und Charakterbilder (§. 812 u. f. f.) verläßt und ſich ſelbſtändig auszubreiten beginnt. Der ihr mitgegebene Reichthum an Formen und Wirkungen, ihre Fähigkeit zu mannigfaltigſt contraſtirenden, die verſchiedenſten Grade der Steigerung (des Bewegungsrhythmus) durchlaufenden Bewegungen kann nicht zur vollen Entfaltung kommen innerhalb des engen Rahmens des einfachen oder blos mehrtheiligen Tonſtücks; es iſt z. B. ganz natürlich, daß ein Beethoven die Schranken der Ouvertüre zu eng fand und dadurch zu Ausſchreitungen über die ihr nothwendige Begrenzung getrieben wurde; die reine Inſtrumentalmuſik muß ſich expandiren, ſo weit die Gedankeneinheit der Compoſition es nur irgend geſtattet, ſie muß hinaus über das geſchloſſene plaſtiſche Bild zum breit ſich hinlagernden, geſtaltenvollen, lyriſchen, epiſchen, dramatiſchen Gemälde (§. 697), damit erſt gewinnt ſie Leben, Freiheit, Unendlichkeit.

1. Der ein- und mehrſtimmige Soloſatz kann rückſichtlich des Umfangs auf die engen Grenzen des „Stücks" (§. 811) oder des mehrtheiligen Tonſtücks ſich beſchränken; das Violinſolo, das Duett, Trio u. ſ. w. kann möglicherweiſe nur aus Einem Satze beſtehen. Indeß kommt hiemit ſchon der Wechſel und Contraſt mannigfaltigerer rhythmiſcher Bewegung, welcher namentlich das ganz frei ſich bewegende Einzelinſtrument fähig iſt, nicht zu ſeinem Rechte, und der monodiſche Soloſatz drängt daher von ſelbſt zu zwei, drei oder mehr Sätzen vorwärts; daſſelbe iſt der Fall beim mehrſtimmigen, indem die Mannigfaltigkeit von Tonbewegungen, welche die Combinirung mehrerer Inſtrumente ermöglicht, innerhalb Eines Satzes nicht zu erſchöpfen iſt. Den hienach geforderten weitern Inhalt erreicht der Soloſatz durch den in §. 791 bereits begründeten Wechſel und Contraſt von „Erregungs- und Stimmungsmuſik", der in dem größern und doch für die Einheit des Ganzen nicht zu weiten Rahmen von zwei, drei, vier, ſelten mehr Sätzen zur Erſcheinung kommt, oder (ſ. ebd.) er erreicht ihn dadurch, daß er nicht eine Einzelempfindung, ſondern den Wechſel und Gegenſatz von Empfindungen ſich zum Gegenſtande nimmt, der die Grundform des Gefühlslebens iſt, kurz dadurch, daß er nicht blos Stimmungs-, ſondern *Lebensbild* wird, wie ſchon die Ouvertüre nichts mehr mit der Einzelempfindung zu thun hatte, ſondern bereits ein Stück Leben, ein hiſtoriſches Gemälde war. Eine ruhige, aber ſpannende, beſonders durch reichere Harmonie, künſtliche Stimmführung den Hörer voll faſſende und feſſelnde Einleitung kann, wenn das Tonſtück an ſich oder durch größeren Umfang gewichtigerer Art iſt, vorhergehen; dann folgt als erſter Hauptabſchnitt *ein erregter Satz*, der das Gemüth und die Phantaſie mit Entſchiedenheit mitten in das Gebiet eines irgendwie bewegten, aus der Ruhe der Indifferenz gebrachten, gehobenen, ſich kräftig regenden oder auch in Kampf ver-

wickelten Seelenlebens hineinverſetzt; wie das Leben nicht träge, kraftloſe Ruhe, ſondern nur da wirkliches, volles Leben iſt, wo es eine beſtimmte Richtung, Strebung, einen Schwung zur Thätigkeit erhält durch lebendige Anregungen, Affectionen, die es aus ſeiner Indifferenz herausheben und erſt hintennach der Ruhe und Sammlung wieder Raum laſſen, ſo eröffnet ſich hier die Muſik mit dem Moment der Sollicitation, des Anhebens, Anſteigens, lebendigen Sichausſprechens innerer Erregung, mit einem Satz, der durchaus entſchieden Bewegtheit athmet und, ſofern an dieſe alles Weitere ſich anreihen muß, von weſentlichſter Wichtigkeit für den Totaleindruck des ganzen Werks iſt. Tonſtücke, die mit längerem Adagio beginnen, machen von vorn herein einen erſchwertern, trübern Eindruck; die Muſik tritt hier nicht entſchieden genug an's Leben heraus, löst ſich gleichſam nicht vollkommen los von der in ihr Gefühl verſenkten, ihm nachſinnenden Seele; dieſe Form, ſo ausdrucksreich ſie hiedurch auch iſt, kann ebendarum nur Nebenform ſein, da ſie nur auf vertieftere, innigere, ſanftere Seelenzuſtände paßt, in denen Affect und Wille in ungewöhnlicherer Weiſe zurücktreten. Auf die Unruhe, Erregtheit, ſtrebende Bewegtheit des erſten Satzes folgt im zweiten, das Gemüth und die Phantaſie gleich anſprechend, die Ruhe, die Zuſtändlichkeit, das an ſich ſelbſt hingegebene, ſich behaglich ſammelnde oder grübleriſch ſich in ſich vertiefende Fühlen, auf die überſchäumende Fröhlichkeit, Lebens- und Thatenluſt die ſtille Zufriedenheit des Glücks, das ernſtere Anſichhalten ſinniger Zurückziehung in ſich ſelbſt oder auch eine plötzlich einbrechende, die Seele beſchäftigende, niederdrückende Schmerzensſtimmung, auf Kampf und Streit Frieden und Stillſtand oder traurig in ſich zurückſinkende Wehmuth. In dieſer Zuſtändlichkeit aber kann die Muſik, ſobald ſie einmal ein größeres Ganzes geben will, nicht verharren, das Leben fordert ſein Recht; nicht mit erſchlaffendem Behagen und Genießen, nicht mit zehrendem Kummer und ermattender Sehnſucht kann ein Tongemälde ſchließen, das nicht etwas Einzelnes aus dem Leben herausgreifen, ſondern Totalität, Lebensbild ſein will, ſondern es muß dieſe Zuſtändlichkeit, dieſes Stehenbleiben des Rades der Bewegung, das immer etwas Unlebendiges, Contemplativtheoretiſches, Kraftloſes hat, wieder negiren, das Leben muß ſich aus der Raſt, aus der Reſignation, aus der Schmerzbefangenheit wiederherſtellen zu ſich ſelbſt, zur Beweglichkeit, Thätigkeit, Freiheit oder doch zum Ringen um dieſelbe, es muß ſich ſelbſt affirmiren, es muß ſich abermals darſtellen als ſich ſelbſt, als Lebendiges, als vorwärtsgehend, und zwar entweder als leicht dahineilendes Leben, das die wiederum gewonnene Erregtheit mit Luſt und froher Kraft zum Schluſſe führt, oder als Leben, das die an es gekommenen Gegenſätze, Entzweiungen, Kummergefühle bekämpft und wo möglich verſöhnend überwindet. Damit iſt ganz naturgemäß der bewegtere Schlußſatz und zugleich die zwei Haupt-

gattungen deſſelben gegeben; er iſt entweder einfacher, leicht und kräftig belebter Endſatz, der die Bewegung des erſten Satzes wieder aufnimmt, ihm ſelbſt aber an innerem Gewicht und verſchlungenem Bau nachſteht, weil er im Gegenſatz zur Ruhe und Gehemmtheit des zweiten eben das Leichte, das Abwerfen aller Hemmung und Feſſel, die ohne Störung und Verwicklung geradlinigt dahinſtrömende, fröhlich und kräftig ſich gehen laſſende, zu heiterem Schluß eilende Bewegung darſtellt, oder iſt der Schlußſatz concreterer Natur, ein Bild des Kampfes, der das eine Mal bis zum Ende anhält, ſo daß das Ganze nicht mit wirklicher Befriedigung (daher z. B. in Moll, nicht in Dur) ſchließt, das andere Mal aber auch zum Siege hindurchdringt, deſſen fröhliche Feier in kräftigen, heitern, humoriſtiſch neckiſchen Sätzen das Ganze verſöhnend zu Ende führt. — Dieſer Wechſel, Contraſt, Kampf, durch deſſen Vergegenſtändlichung die Muſik hier zum Lebensbilde wird, kann ſich in drei Sätzen vollſtändig verwirklichen, aber auch noch ein vierter Satz eignet ſich treffend dazu beizutragen, nämlich ein Satz in Tanzform, ſofern dieſe der unmittelbarſte Ausdruck ſchwungreich ſich hebender, von Freude beflügelter, in Lebensluſt vergnügt ſich wiegender Empfindung iſt; im Tanze wird am directeſten die „Zuſtändlichkeit", die Ruhe, der träge Unmuth negirt, der Tanz iſt ja eben dieſes Sichlosreißen von der Indifferenz des Gleichgewichts, dieſes Sichaufraffen, Hineineilen in lebendige Bewegtheit. Ein dieſer Form ſich bedienender, ſie jedoch dem Charakter des Ganzen gemäß modificirender, mäßigender, veredelnder Satz bietet ſich am beſten dazu dar, dem Adagio oder Andante als ſeine Negation zu folgen und von ihm den Uebergang zu bilden zum bewegten Schlußſatz, der, um das Ganze doch ſeinem gewichtigern Charakter gemäß nicht gar zu leicht zu beſchließen, nicht ſelbſt Tanzform haben, ſondern ſie nur als vorbereitende Einleitung ſich voranſtellen darf. Oft findet ſich der Satz in Tanzform ſehr paſſend auch in Tonſtücken, die mit Adagio beginnen und mit Allegro ſchließen, als vermittelnder Zwiſchenſatz zwiſchen dieſen beiden; ſehr häufig nimmt er aber auch die Stelle nach dem erſten Allegro ein und geht dem Andante vorher, ſei es nun um die Bewegtheit des erſten Satzes, der in dieſen Fällen einen geringern Grad von Erregung hat, höher zu ſteigern und ſo nach vollſtändiger Erſchöpfung des Momentes der Bewegung um ſo ruhiger und ungeſtörter den ſtillern Klängen des Andante ſich zu widmen, oder auch umgekehrt, um z. B. zwiſchen ein kraftvoll bewegtes, ſchwerwiegendes Allegro und ein zartes, ſanftes Andante einen leichtern, das Herabſteigen zur Ruhe des Andante vermittelnden Uebergang einzuſchieben; doch normal iſt dieſe Stellung nicht, ſie hält das Bewegungsmoment zu lange in einſeitiger Weiſe feſt, was im einzelnen Falle nur durch die hierauf angelegte Tendenz des ganzen Stücks motivirt ſein kann. Von ſelbſt ergibt es ſich, daß der Satz in Tanzform vorkommen

kann nur in Inſtrumentalwerken größern Umfangs, ſowie daß er in Werken, deren einzelne Sätze bereits ſehr in's Breite ſich dehnen, paſſender weggelaſſen und etwa erſt am Schluß durch einen heitern Endſatz erſetzt wird; auch muß er ſelbſt immer eine untergeordnete Stelle einnehmen und ſomit ſeinen Umfang beſchränken, wenn er den Schlußſatz nicht überflüſſig machen, antieipiren, ſein Intereſſe ſchmälern ſoll; man ſieht z. B. aus Beethoven's Adur-Symphonie, welche faſt extremen Mittel der Componiſt anwenden muß, um nach einem großartiger angelegten Satz in Tanzform auch noch dem Schlußſatz die ihm gebührende Bedeutſamkeit und Wirkungskraft zu verleihen. Ebenſo iſt klar, daß je nach Charakter des einzelnen Tonſtücks die Formen auch noch anders modificirt, dem Andante ein Allegretto oder ein in gehaltenem Tempo vorwärtsſchreitender Marſch von ernſter Empfindung ſubſtituirt, daß ebenſo der Satz in Tanzform durch ein Allegretto oder Aehnliches erſetzt oder in einen Satz mit gehobenem dreitheiligem Rhythmus, der gar nicht mehr tanzartig, ſondern nur noch ſpezifiſch gehobener Bewegungsſatz iſt, umgewandelt, oder der Schlußſatz ganz oder theilweiſe in lebendig erregter Marſchform componirt werden, oder endlich ein Thema mit Variationen die Stelle eines oder mehrerer Hauptſätze des Ganzen, beſonders des Andanteſatzes, einnehmen kann. Aber die normale Form bleibt jene Dreiheit oder Vierheit von Sätzen, weil ſie das unmittelbare Bild des Pulsſchlags der Wirklichkeit des Lebens darſtellt, deſſen Veranſchaulichung das Motiv und der Sinn und Zweck dieſer ganzen Muſikgattung von Anfang an iſt und bleibt.

2. Die Unterſchiede, zu welchen ſich dieſe Muſikgattung wiederum im Einzelnen beſondert, ergeben ſich aus den Bemerkungen früherer §§. über Solo-, Concert-, Orcheſterſatz. Das begleitete monodiſche Solo, beſonders der Violine, iſt bereits hinlänglichen Ausdrucks und hinreichender Formenmannigfaltigkeit fähig, um durch die Trias (oder Vierheit) von Sätzen ſich hindurchzubewegen; es iſt ein Monolog des Individuums, in welchem dieſes ſich darſtellt als der Reihe nach zu den Stimmungen ſich erhebend, niederſenkend und wieder erhebend, die zuſammen in jener Trias ſich ausſprechen. Die Hauptaufgabe iſt daher hier individuelle, ſubjectiv charakteriſtiſche Geſtaltung der Compoſition, ohne ſich in's einſeitig Subjective, Bizarre zu verlieren, und reicher, ſchöner Ausdruck, damit eben jener Eindruck der ſich ſelbſt mittheilenden, ihr Empfinden darlegenden Individualität (§. 808) entſtehe; ſowohl um des Ausdrucks willen als zum Behuf der Vermeidung der Eintönigkeit, der das Einzelinſtrument leicht verfällt, iſt zugleich lebendiger Wechſel und Contraſt der Gedanken und Formen der einzelnen Sätze gefordert, womit die Gelegenheit zu umfaſſender Darlegung der Eigenthümlichkeit des Inſtruments und der Virtuoſität des Spiels von ſelbſt gegeben iſt (Bedingungen, die namentlich in Molique's Violincon-

certen ſehr ſchön realiſirt ſind). — Eine ganz eigenthümliche Form des Soloſatzes entſteht durch die polyphonen Inſtrumente, insbeſondere das Clavier. Dieſes ebenſo bewegliche als volle Organ iſt bereits mehrſtimmig, es iſt eine Harmonie-, eine Concertmuſik, ein Orcheſter im Kleinen, es iſt zwar ſo compact, daß es wie andere Soloinſtrumente nur eine individuelle, nicht eine Geſammtheitsſtimmung ausſprechen kann, wenn es ſeinem Charakter gemäß wirken will, aber es erlaubt, den Ausdruck dieſer Stimmung mit einer Klang-, Farben- und Formenfülle auszuſtatten, welche dem Individuum die Möglichkeit eröffnet, die ganze Macht, Tiefe und Unendlichkeit der Subjectivität, die ganze Mannigfaltigkeit und Intenſität voller menſchlicher Gemüthsbewegtheit in die Töne des Inſtruments niederzulegen, und zwar ſo, daß es dabei den muſikaliſchen Ausdruck dieſer Wärme und Fülle von Inhalt ſchlechthin in ſeiner Gewalt behält, ſtatt ihn von außen her, von einer fremden Begleitung und Verſtärkung zum Theil erſt borgen zu müſſen. Das Clavier, weil es mit der Melodie die Harmonie verbindet und dieſe letztere doch in die Hand des Subjects gibt, iſt das Hauptorgan für das freie und volle Sichergehen des letztern; das Subject iſt in dieſem Inſtrument *rein für ſich* und deßungeachtet, ja gerade auch hiedurch in den Stand geſetzt, *ſich rein und ganz in ihm auszuſprechen*, intenſiv und extenſiv, je nachdem das Eine oder das Andere Hauptzweck iſt, und das Clavier iſt daher vor allen andern Inſtrumenten auf das größere, das Empfindungsleben darſtellende Tonſtück als auf die Gattung hingewieſen, in welcher es ſeine Haupttriumphe feiern kann. Das Clavierſtück von dieſer Gattung iſt die *Sonate* (ein Name, der auch von andern mehrſätzigen Inſtrumentalſtücken, z. B. ein- oder zweiſtimmigen Violincompoſitionen gebraucht, paſſender aber auf die polyphonen Inſtrumente beſchränkt wird, um für dieſe ſo ganz eigenthümliche Compoſitionsgattung auch einen beſondern Ausdruck zu haben). Die Sonate dehnt ſich zwar als Soloſtück nicht immer bis zu dem Umfang von vier Sätzen aus, aber ſie iſt doch ebendazu beſtimmt, einen reichen und ausdrucksvoll ſich gebenden ſubjectiven Gefühlsinhalt zu entfalten, ſei es nun daß derſelbe ſich mehr in die Breite ausdehnt als eine ſchöne, charakteriſtiſche, mannigfaltige *Folge von zuſammengehörenden Stimmungsbildern*, oder daß er mehr Eine die verſchiedenen Stadien des Gefühlslebens durchlaufende *einheitliche Stimmung* in Form eines großen Tongemäldes entrollt. Im erſten Fall iſt Reichthum der Phantaſie und Vielſeitigkeit des Empfindens, im zweiten neben jener warme, tiefe, ſtarkfühlende, in Contraſte und Gegenſätze eingehende, ſich in ſie vertiefende, ſich aus ihnen emporarbeitende Erregtheit des Ichs dasjenige, was in der Sonate hervortritt, und zwar iſt es immer dieſes Zweite, worin die Clavierſonate ihren Gipfelpunct erreicht, weil nur bei dieſer zweiten Form das ganz freie und alle Ausdrucksmittel

erſchöpfende Ausſichheraustreten des Subjects, zu welchem das Inſtrument auffordert, zu Stande kommt. Die gemüthliche Sonate, wie wir die erſte Form benennen können, (die Haydn-, Mozart'ſche) leiſtet noch nicht Alles, was ſich hier leiſten läßt, dieß vollzieht ſich erſt in der zweiten (Beethoven'ſchen) Art, in der Sonate der freien Gedankenentwicklung (obwohl dieſer Name nicht vollſtändig zutrifft, weil das ideell, ſchattenhaft „Gedankenmäßige", das wir als charakteriſtiſche Eigenſchaft des Streichquartetts fanden, der in reicher Klang- und Farbenfülle tönenden Sonate nicht zukommt, ſondern vielmehr in ſcharfem Gegenſatze zu ihr ſteht). In der Hauptſache aber ſind beide Formen einander gleich; das muſikaliſche Subject iſt in ihnen ganz frei und ganz unmittelbar zu rein und voll muſikaliſcher Production veranlaßt, es iſt ganz in ſich und ebenſo ganz befähigt und getrieben ſich voll auszuſprechen; die Sonate iſt nur möglich, wo ſchöpferiſcher Reichthum der Phantaſie und ein reiches charakteriſtiſch ausgeprägtes Empfindungsleben, dem es Selbſtzweck iſt, ſich zu äußern, vorhanden ſind und zu engſtem Bande ſich vermählen; wo die Erfindungsgabe, noch mehr wo das poetiſche Gemüthsleben, die Individualität eigenartigen Fühlens, am meiſten aber wo der naive Drang zur Gefühlsäußerung verſchwunden, wo künſtliche Combination, verflachende Reflexion, weiche Verſchwommenheit der Sentimentalität und vollends eine die Muſik nur als techniſches Fach und mit einſeitiger Tendenz auf dramatiſche Wirkung betreibende Verſtändigkeit an die Stelle getreten ſind, da hört die Sonate auf, ihre Blüthezeit iſt auch die der Muſik, ihr Welken das Zeichen, daß die „empfindende Phantaſie" phantaſie- oder empfindungslos zu werden beginnt und ſich daher zu andern Muſikgattungen flüchten muß, in welchen mit Empfindung ohne Phantaſie (und ohne ausgeprägtern Charakter) oder mit Phantaſie ohne Empfindung eher etwas zu leiſten iſt. Das Clavier kann auch mit andern Inſtrumenten zu einer reicher beſetzten Sonate zuſammentreten, es kann die ſüße, luſtige Flöte ſich beigeſellen, in Läufen mit ihr wechſeln und wetteifern, ihre liebliche Melodie mit vollen Accorden und reichen Figuren begleiten, es kann ſeine hellklingende Vollſtimmigkeit, ſeine ſtarken, ſcharf markirten, ſilberklaren Laute mit den ernſtgedämpften, kräftig durchdringenden und doch wiederum weichen, zarten, ſchwellenden Tönen der Violininſtrumente verbinden und durch dieſe Vereinigung den höchſten Zauber gediegenen Wohlklanges, lebendigſter Energie der Bewegung, reizendſten Tonſchmelzes hervorbringen; aber der Charakter der Sonate als freien und vollen Ausdrucks des ſubjectiven Gefühlslebens wird dadurch nicht beeinträchtigt, ſondern nur verſtärkt, indem das kraft- und klangreiche Clavier die Nebeninſtrumente im Grunde doch beherrſcht und ſie in ſeinen eigenen Kreis ausdrucksreichen Erguſſes muſikaliſcher Empfindung mit hereinzieht.

3. Das einfache oder gemiſchte mehrſtimmige Soloſtück, das Duo, Trio, Quartett, Quintett u. ſ. w. geht einen bedeutenden Schritt weiter, es läßt mehrere Stimmen ſelbſtändig (ſymphoniſch) zuſammenwirken und ſtellt ſo ſchon eine wenn auch nicht nothwendig tiefere, ſo doch mannigfaltiger erregte, nicht an Einem Faden fortlaufende, ſondern verſchiedene Kräfte gegen einander in Bewegung ſetzende, verſchiedene Stimmungsfarben miſchende Gefühlsentwicklung dar. Auch dieſe Form eignet ſich daher ganz beſonders zu größern, ſonatenartigen Tonſtücken, in deren drei oder vier Hauptſätzen die verſchiedenen Fäden, aus denen das Ganze ſich zuſammenſpinnt, in die mannigfaltigſten Formen der Gegenüberſtellung und des Zuſammenwirkens gebracht werden. Lebendig contraſtirende, hiedurch zum Schwung des Ganzen nach Vermögen beitragende Stimmenbewegung und Stimmenverflechtung im erſten Satze; im zweiten eine enger zuſammenrückende, zu klarem, weichem, tiefem Stimmungsausdruck zuſammentönende Stimmführung, die jedoch im Verlauf auch dazu fortſchreitet, das Thema kunſtreich auszubilden, es in verſchiedene Formen zu kleiden, deren jede ihm eine neue bedeutende Seite abgewinnt; im dritten abermaliges Zuſammenrücken in geſchloſſenen Gliedern zu belebtem Chor- oder Wechſeltanz, der im Trio zartere, lieblichere, auch etwa mit einem leichten Anflug von Wehmuth oder Sehnſucht ſich verbindende Formen annimmt; endlich im Schlußſatz entweder einfach abſchließende oder „concrete", zu künſtlicherer Gegeneinanderführung der Stimmen fortgehende Geſammtbewegung (ſ. Anm. 1); dieß ſind die Grundzüge, in welchen dieſe Form im Allgemeinen ſich halten wird, nur daß die gemiſchte mehrſtimmige Compoſition durch mannigfaltige Verwendung der Klangfarben mehr eine gemüthliche, die Compoſition für Streichinſtrumente dagegen durch kunſtvolle Combination der Stimmen mehr eine geiſtig anregende Wirkung erſtrebt (§. 809). Auch neigt ſich die letztere mehr zu einer Vierzahl kürzerer, contraſtirend gebauter Sätze, um Monotonie zu vermeiden, während die erſtere mit ihrer Klangfarbenpolyphonie leichter auch zu längern, weiter ausholenden, mannigfach variirenden Sätzen ſich ausbreitet.

4. Auf lange, in's Weite und Breite gehende Sätze iſt vor Allem das Concert angewieſen. Denn hier handelt es ſich ganz beſonders um ungebundene, ungehemmt austönende Gedankenentfaltung, damit beide Elemente, das Einzelſpiel und die Mitwirkung des Orcheſters und der Nebeninſtrumente, zu ihrem vollen Rechte kommen. Individuum und Geſammtheit treten hier mit einander auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um ſich zu zeigen und zu meſſen; ſtellt der mehrſtimmige Solofatz meiſt noch Gefühle dar, die im Innern der Seele auftauchen, zuſammentreffen, in Kampf gerathen, in verſöhnter Harmonie ſich wieder zuſammenfinden, ſo tritt dagegen das Concert in die Realität eines concretern Lebens heraus, es legt eine erhöhte

Seelenſtimmung des Individuums dar, die ſich ganz und voll gibt, die ſich nicht blos, um ſich ſelbſt Genüge zu thun, in Tönen verkörpern, ſondern gehört, vernommen werden, Anklang und Wiederhall finden will und ihn wirklich findet in dem mittönenden, bald ſchweigenden, bald voll einfallenden, bald ſcheinbar ſtill zuhorchenden, bald wiederum mitſingenden und kräftig zuſtimmenden Chor der Inſtrumente. Zu dieſem Wechſelſpiel eignet ſich am beſten ein vom normalen Orcheſter weſentlich verſchiedenes, ihm ſelbſtändig und mit eigener individueller Kraft und Tonfülle gegenüberſtehendes Inſtrument, am beſten alſo das Clavier; das Clavierconcert iſt eigentlich nur eine aus der Innerlichkeit ſich nach außen wendende Clavierſonate, die ihre Klangfülle nicht mehr zu einſamem Spiel mit ſich ſelbſt zurückhält, ſondern ſie frei nach allen Seiten entſendet und dazu den Wiederklang der übrigen Inſtrumentenſtimmen ſich ſelbſt zugeſellt. Der Bau der Sätze iſt daher der gleiche, mit Ausnahme der breitern, mannigfaltigern Anlage der Concertſätze, die mit ihrem Zweck und mit der ihnen zu Gebote ſtehenden Inſtrumentalpolyphonie gegeben iſt; nur muß das Concert ſeiner Natur nach einfacher in qualitativer Beziehung, in Gedankengehalt und künſtlicher Anlage, es muß vollkommen klar und durchſichtig ſein, weil nicht Vertiefung des Subjects in ſich, ſondern ſein Herausgehen aus ſich ſelbſt zur Wechſelwirkung mit einer Welt außer ihm Gegenſtand der Darſtellung iſt. Die Sonate geſtattet, weil ſie dazu da iſt, daß das Ich ſich, ſein Fühlen und nichts weiter in ſie niederlege, die mannigfachſten Verwicklungen der Stimmführung, ſie erlaubt Härten der Harmonie, die in einem Concert wie unverſtändlich oder unſchön ſich ausnehmen; das Concert iſt die Arie der Inſtrumentalmuſik; nicht Tiefe, ſondern Klarheit und Kraft, der allerdings ein tieferer Hintergrund anzufühlen iſt, lebendiger Ausdruck iſt in ihm die Aufgabe. Zunächſt verdankt das Concert ſeine Exiſtenz freilich dem äußern Umſtande, daß es das Bedürfniß befriedigt, die Virtuoſität des Einzelinſtruments mit einer reichern und glänzendern Orcheſterbegleitung zu hören als beim gewöhnlichen Solo; aber dieſes Bedürfniß hat hiemit eine Kunſtgattung hervorgetrieben, die ebenſo aus dem innern Weſen der Inſtrumentalmuſik folgt und zu ihrer vollſtändigen Verwirklichung mitgehört; die Inſtrumentalmuſik ſetzt hier das einzelne Inſtrument in Rapport mit dem Ganzen, ſie läßt die Stimmen ſich ſelbſtändig entwickeln und ebenſo einander unterſtützen und beantworten, und damit iſt es von ſelbſt gegeben, daß charakteriſtiſche Belebtheit, Entfaltung der ganzen Beweglichkeit und Formenfülle der einzelnen Stimmen, namentlich ein glänzend ſich emporhebendes, ſozuſagen provocirendes Auftreten des Hauptinſtruments hier das Weſentliche iſt; die Einzelſtimme ſoll hier in ihrer ganzen Leiſtungsfähigkeit angeſchaut werden, das Ganze ſoll die Wirkung der Einzelſtimme ergänzen und heben, aber ſie nicht in Schatten ſtellen, und die Einzelſtimme muß daher ihre ganze Kraft und

Schönheit aufbieten; nicht alſo die Rückſicht des Effects, des Ohrenkitzels, ſondern die Idee der Kunſtform ſelbſt, die Idee des Wechſelſpiels des Einzelnen mit dem Ganzen bewirkt, daß das Concert populärer, glänzender, auf Ausdrucksmittel bedachter iſt als die Sonate und das Quartett; es iſt in ihm nach dieſer Seite bereits etwas Dramatiſches, obwohl es in anderer Rückſicht, ſofern nämlich das Dramatiſche die Bedeutung einer die Subjectivität in Kämpfe und Gegenſätze hineinziehenden Verwicklung hat, jenen Formen an dramatiſchem Charakter durchaus nachſtehen und ſich auf reiche, klar hinſtrömende, in jedem Moment ſchöne Gedanken- und Formenentwicklung beſchränken muß. Das Concert iſt durchaus directer Idealismus, es verwirklicht dieſen auf dem Boden der Inſtrumentalmuſik am reinſten, es kehrt das Schöne des Inſtruments, des Orcheſters und ihres Gegeneinanderſpiels heraus, es iſt damit freilich dem Nachtheil unterworfen, daß für Sonate und Quartett ein charakteriſtiſcher und tiefer Gehalt leichter zu gewinnen iſt, weil ſie das Seelenleben in ſeinen innerſten Verſchlingungen erfaſſen und malen dürfen, aber es iſt ebendamit auch weniger ſubjectiv, es iſt wie die Harmoniemuſik eine ſociale, volksthümliche Form, die wein mehr, als es gewöhnlich geſchieht, neben dieſer ihrer maſſiveren Schweſter zu allgemeinerer Verbreitung auch feinerer muſikaliſcher Kunſtanſchauungen dienen könnte.

§. 816.

Mit den in §. 815 aufgeführten umfangreichern Formen gehört die Symphonie zu Einer Hauptgattung zuſammen, unterſcheidet ſich aber von ihnen dadurch, daß ſie einer vollern und breitern Gedankenentfaltung, einer größern Mannigfaltigkeit des Inhalts, einer charakteriſtiſchern und tiefer bewegten Entwicklung fähig iſt, ſo daß mit ihr die Inſtrumentalmuſik formell und materiell zu ihrer letzten Vollendung gelangt.

1. Das Volltönende, Kräftige, Breite, Farbenreiche, das Zuſammenſein der Maſſenwirkung und des Einzelſpiels, das §. 810, 2. als das Eigenthümliche des Orcheſterſatzes hervorhob, kommt auch deſſen höchſter Form, der Symphonie, zu (ein Ausdruck, welcher dem gewöhnlich gewordenen Sprachgebrauch entſprechend ganz auf die große oder Orcheſterſymphonie beſchränkt werden ſollte, für die er auch etymologiſch beſſer ſich ſchickt, als namentlich für mehrſtimmige Soloſätze, indem z. B. wohl von einem ſymphonieartigen, d. h. beide Inſtrumente zu gleich ſelbſtändigem Zuſammenwirken vereinigenden und zu weiterem Umfang ſich ausdehnenden Duo der Violine und Viola, nicht aber von einer Symphonie beider paſſend geſprochen werden kann). In der Symphonie iſt die freie Bewegung des monodiſchen Solo, die feine Stimmenverwebung des Streichquartetts, der

Farbenreichthum des gemiſchten Satzes, die Fülle und Tonklarheit des Concertſatzes vereinigt und zugleich unter die höhere Potenz der Orcheſtermuſik geſtellt, in welcher das Einzelne dem Ganzen untergeordnet iſt, innerhalb deſſelben aber die ihm in der Harmoniemuſik verkümmerte Freiheit individueller Bewegung in reichem Maaße genießt. In Folge dieſer Maſſenhaftigkeit und Univerſalität iſt die Symphonie zu einer ganz andern Art von Tongemälden berufen als die bisherigen Formen, ſie iſt, da ſie allſtimmig iſt und da ſie namentlich die hell austönenden Blasinſtrumente mit den ideellern Streichorganen vereinigt, ein Bild des in ſeiner ganzen Fülle und Kraft, nach allen Seiten ſeiner Erregungsfähigkeit, in allen ſeinen Regionen ſowohl innerlich bewegten als nach außen ſich erſchließenden Gefühlslebens, ſie iſt ganzes, vollſtändiges Lebensbild und zwar Bild ſowohl des Lebens, wie es zunächſt im ſtillern Bereich des Innern ſich regt, als auch wie es von da mächtig und klar heraustritt an's Licht des Tages, alle ſeine Schwingen kräftig entfaltend, nichts verbergend, bald in voller Selbſtmittheilung fröhlich einhergehend, bald in ihr Entlaſtung und Erleichterung ſuchend von dem, was die Bruſt begeiſternd ſchwellt oder das Herz drückend beengt. Die Univerſalität iſt der Symphonie allein eigen; die Zeichnung innerlicher Seelenzuſtände hat ſie, obwohl ſchon in concreterer, mehr maleriſcher Form, mit dem Streichquartett, das volle Heraustreten, jedoch mit mehr Tiefe und Intenſität, mit dem Concert gemein, daher die Gliederung in die drei oder vier Sätze auch für ſie ihre Geltung behält. Sie kann ſich ebendeßwegen auch bald der einen, bald der andern Seite mehr zuneigen, ſie kann das eine Mal (mit „einfachem Orcheſter") mehr quartettartig, das andere Mal mehr concertmäßig verfahren, obwohl im erſten Falle die ſymphoniſche Kraft kleiner iſt, im zweiten der Gehalt leicht nothleidet. Ja innerhalb jeder Symphonie ſelbſt kehren dieſe Unterſchiede wieder; diejenigen ihrer Sätze und Theile der Sätze, in welchen (§. 815, 1.) die Zurückziehung des Gefühlslebens in ſich, zu innerer Beſchaulichkeit, Ruhe u. ſ. w. zur Darſtellung kommt, werden ſich immer der Quartett-, die belebtern, ſchwungreichern der Concertmuſik verwandter zeigen. Deßgleichen werden an die letztere, ſowie an den monodiſchen und den mehrſtimmigen Soloſatz für Blas- und gemiſchte Inſtrumente, ſolche Partien erinnern, welche die Einzelinſtrumente zum Reden kommen laſſen, an das Quartett aber diejenigen, in welchen das ganze Orcheſter oder eine einzelne ſeiner Gruppen in engerer Stimmverwebung ſich vernehmen läßt. Hier jedoch iſt der Vergleichungspunct ein anderer; es tritt nämlich an ihm die univerſelle Formenmannigfaltigkeit der Symphonie hervor, ihre Formenmannigfaltigkeit, durch die ſie eines weit reichern Inhalts fähig iſt als die übrigen Gattungen. Die Symphonie iſt nicht nur ganz heraustretende Gefühlsmalerei, ſondern auch Malerei des ganzen Gefühlsgebiets; die in ihr

vereinigten Klangfarben und die ihr möglichen Toncombinationen klingen ſo klar und charakteriſtiſch an die ſämmtlichen Erregungsarten, Stimmungskreiſe und Empfindungsgebiete des Seelenlebens an, daß ſie dieſelben vollſtändig zu erſchöpfen, ſie für ſich oder in größerer Vereinigung zu ſchildern vermag. Es ergibt ſich hiemit für die Symphonie eine ähnliche, jedoch mehrgliedrige Eintheilung wie für die Ouvertüre. Sie iſt einmal *lyriſche Symphonie*, ſie ſtellt einen Wechſel, Contraſt und Fortgang verſchiedener Stimmungen dar, die das Gefühl nach der Seite entweder der Luſt und der Unluſt, oder der Erhebung und der Ruhe, des freudigkräftigen Aufſchwungs und der Sammlung in ſich ſelbſt, der Begeiſterung und der Rückkehr zu ſinniger Betrachtung nach einander affeirt zeigen; ſie hat in dieſem Falle weniger charakteriſtiſche Färbung, weniger intenſive Ergriffenheit, ſie geht nur aus auf klares und ausdrucksvolles Wiedergeben der Stimmungen; ſie zerfällt jedoch ſchon innerhalb dieſes Gebietes gleich wieder in zwei Unterarten, je nachdem ihre Lyrik (wie bei Haydn) eine einfachere, dem Stimmungscharakter des Liedes und ſonſtiger gemüthlicher Muſik ſich annähernde Bewegtheit der Empfindung oder (wie bei Mozart) eine bereits wärmere, tiefergehende, großartigere, pathetiſchere Erregung des Gefühles iſt. Eine zweite Form iſt die *epiſchlyriſche, maleriſche Symphonie*; ſie ſtellt nicht blos Stimmungswechſel, ſondern eine Gefühlserregtheit von qualitativ beſtimmter Art und Aeußerungsweiſe dar, ſie malt Naturempfindungen, ſie malt Gefühle, von denen das Menſchenleben ſich bewegt zeigt, ſociale Gefühle, wie ſie bei Einzelnen oder größern Maſſen nach verſchiedenen Richtungen, der Freude oder des Leids, der behaglichen, ſtürmenden Luſt oder des Ernſtes und der Trauer lebendig werden, ſie malt friedliche, ebenſo aber auch kriegeriſche Stimmungen und deren Aeußerung, — idylliſche, paſtorale, romantiſche, Freuden- und Tanzſymphonie, elegiſche, Kriegs- und Siegesſymphonie. Anſätze zu ſolchen maleriſchen Schilderungen können auch die kleinern Formen des Quartetts u. ſ. w. ausnahmsweiſe nicht ohne Glück verſuchen, aber volle Mittel hat dazu erſt die Symphonie. Natürlich iſt es, daß die einfachlyriſche und die epiſchlyriſche Symphonie häufig in einander verſchmelzen; namentlich gibt dazu der dritte Satz, der Satz in Tanzform, faſt von ſelbſt Anlaß, weil er ſelbſt immer ſchon etwas Maleriſches hat, ſei es nun daß er die Vorſtellung eines wirklichen Tanzes erweckt, oder daß er wenigſtens durch charakteriſtiſchere Stimmungsfarbe, die ihm immer gegeben werden muß, um ihn nicht unbedeutend erſcheinen zu laſſen, über das einfach Lyriſche hinausgeht, dem Idylliſchen, Elegiſchen u. ſ. w. ſich annähert (wie z. B. das Trio des Menuetts in Mozart's lyriſcher Gmoll-Symphonie, das dem dunkel gefärbten, kräftig ſchreitenden Mollſatz gegenüber wie eine momentan eröffnete Perſpective in ein heiter vergnügtes, gemüthlich ſich wiegendes Naturdaſein ſich ausnimmt). Die einzelne

Symphonie kann auch mehrere jener Stimmungskreiſe vereinigen; ſo tritt in die Behagen und Luſt ſprühende A dur-Tanzſymphonie Beethoven's mit wunderbarer Wirkung (im zweiten Satz) der Ernſt des Lebens hinein, zuerſt in ſtillem Schritt, aber immer mehr anwachſend, immer ſchmerzlicher anfaſſend, immer rührendere Klagen hervorrufend, bis er endlich noch einmal ſtark aufleuchtend wie eine ſich zurückziehende unheimliche Rieſenfauſt verſchwindet, um dem bewegten Treiben einer Menge wieder Raum zu laſſen, die bald fröhlich hüpfend und lärmend, bald wie in geſchloſſenen Reihen Arm in Arm umherziehend ihr Feſt zu feiern ſcheint, bis Alles in dem großartig baechantiſchen Eilen und Jagen des letzten Satzes ſich auflöst. Die Tonmalerei kommt in dieſer Gattung der Symphonie zu der ganzen Berechtigung, die ihr gebührt; die Muſik ſchafft hier Gebilde, die der Phantaſie wie farbenreiche, aber der Klarheit des Umriſſes und daher der eigentlichen Erkennbarkeit entbehrende Geſtalten aus der Wirklichkeit entgegentreten; nirgends iſt es deutlicher als hier, daß die Muſik nie zeichnen, nur malen, nur andeutende Züge geben und ihnen Farbe verleihen kann, daß ſie aber allerdings ſich ſelbſt eines ihrer dankbarſten Gebiete berauben würde, wenn ſie auf die Pracht, Gluth und Fülle der Färbung, die ſie hier aufzubieten vermag, Verzicht leiſten müßte. Das tönende Orcheſter iſt das unendlich wahre Bild des aus verſchiedenſten Kräften ſich zuſammenſetzenden, von den verſchiedenſten Stimmungen bewegten Menſchenlebens, ein lebendig die Stimmen gegen einander führender Orcheſterſatz macht den Componiſten ſelbſt ohne Abſicht zum Maler einer bewegten Lebensſcene (wofür auch der Inſtrumententanz im Anfang des zweiten Theils des erſten Satzes der großen Mozart'ſchen C dur-Symphonie als Beiſpiel dienen kann); kurz die Symphonie iſt durch die reichern und mannigfaltigern Formen und Farben der Inſtrumentalmuſik weſentlich auf das Charakteriſtiſche, ſomit auf Lebensbilder (höheres Genre) hingewieſen. Die dritte Symphoniegattung iſt die dramatiſch lyriſche (vgl. S. 964). In ihr kehrt das Subject aus der Objectivität in ſich zurück und nimmt, ſtatt von der Außenwelt ſich mit Bildern und Stimmungen erfüllen zu laſſen, wie in der höhern Sonate ſein eigenes Leben, aber nicht dieſe oder jene einzelnen mehr beiher ſpielenden Stimmungen und Stimmungswechſel, wie ſie die lyriſche Symphonie ſchildert, ſondern eine tiefere Stimmung zu ſeinem Gegenſtande, wie ſie theils im Subject überhaupt, theils eben in dieſem Individuum durch das Verhältniß zur Wirklichkeit, zum Gang der Dinge erzeugt werden, in welche es ſich hineingeſtellt findet. Dasjenige, um was ſich ſchließlich das ganze Leben mit all ſeinen Strebungen, Hoffnungen, Gefühlen dreht, die Harmonie zwiſchen Subject und Object, zwiſchen dem Ich und dem Weltlauf, wird hier zum Inhalt der Symphonie, die nun ihre reichen Farben und Mittel dazu verwendet, den ganzen Verlauf der ſo mannigfaltigen, entgegen-

geſetzten und widerſpruchsvollen, tiefſtgehenden Stimmungen zu malen, welche die Reflexion auf ſein Verhältniß zur Welt, auf das Schickſal im Innerſten des Menſchen hervorruft. Es gibt hier nichts, wozu die Kraft der Symphonie nicht ausreichte; die innerliche Ergriffenheit des Ganzen, die einzelnen Wechſel und Gegenſätze der Stimmungen, der Streit verſchiedener Empfindungen mit einander, das Aufſtreben zu Kraft und Sieg, das Zurückſinken zur Wehmuth und Sehnſucht, die abermalige Ermannung und Aufraffung, die Erhebung zu ſeliger, freudenvoller Harmonie des Gemüths mit ſich, mit der Welt und der Menſchheit, das ſind insgeſammt Dinge, welche die höchſte und für ſie in vollkommenſter Weiſe lösbare Aufgabe der Symphonie bilden, wie dieß nach Beethoven's C- und D moll-Symphonieen nur einfach geſagt zu werden braucht. Als höchſte Form erſcheint dieſe dramatiſch lyriſche Symphonie auch dadurch, daß ſie die objective Formenmannigfaltigkeit der Inſtrumentalmuſik einerſeits zu reichſter Entwicklung kommen läßt, andrerſeits aber dieſelbe auch wieder zurückbiegt zum eigentlich Muſikaliſchen, zur unmittelbaren Schilderung des Herzensgefühls; dieſe Art von Symphonie iſt mit aller ihrer dramatiſchen Lebendigkeit doch nur Ein großartiger Gefühlserguß mit derſelben ſich einfach wie ſie iſt gebenden Innigkeit, welche das Weſen der Vocalmuſik ausmacht. Die Inſtrumentalmuſik realiſirt ſich hier nicht blos nach der Seite ihrer beſondern Eigenthümlichkeit, ſondern läßt in ihr zugleich das allgemein Muſikaliſche zur Erſcheinung kommen; mit der dramatiſchlyriſchen Symphonie ſchließt ſich ſo der ganze weite Umkreis der Muſikformen harmoniſch ab, die Bewegung kehrt wieder in ihren Anfang, zur unmittelbaren Gefühlsmuſik zurück; weitere Formen können nur noch dadurch entſtehen, daß die an der Symphonie in eminenteſter Weiſe zu Tag tretende Befähigung der Inſtrumentalmuſik zu wirkſamer Mitausſprache des Gefühls nach allen ſeinen Richtungen Anlaß zu einer Combination der Inſtrumente mit der Vocalmuſik gibt, um ſo endlich alle Ausdrucksmittel zumal in erſchöpfender Wechſelwirkung zur Anwendung zu bringen. —

2. Ueber die muſikaliſche Conſtruction der Symphonieſätze iſt mit Rückſicht auf §. 790 hier beizufügen, daß ſie den Aufbau eines größern Satzes aus Motiven eines kurzen Grundthema's, die „thematiſche Verarbeitung" ganz beſonders begünſtigt. Die Mannigfaltigkeit der Combinationen und Klangfarben iſt hier ſo groß, daß es ſehr gut möglich iſt, das Motiv zu den verſchiedenſten Formen zu entwickeln, in welchen es immer wieder neu, kräftiger, umfang-, farbenreicher oder ebenſo auch zarter, leichter, feiner erſcheint als in der urſprünglichen Geſtalt. Am vollkommenſten wird dieſe Conſtruction durchgeführt, wenn ein einziges Motiv ganz kurzer Art den hervorſtechenden „Hauptgedanken" des ganzen Satzes oder zunächſt des „erſten Theils" bildet, indem es durch Wiederholung in

mannigfaltigen melodiſchen Hebungen und Wendungen, in wechſelnder harmoniſcher Begleitung, ſowie durch Ausweitung und nachahmende Fortbildung zu verwandten Bewegungen ſich zur Dimenſion einer längern Tonreihe ausdehnt; der Symphonieſatz baut ſich ſo ganz organiſch auf aus einem Keime, der nur was in ihm ſchon enthalten iſt aus ſich hervortreibt in mannigfaltigen Unterſchieden der Geſtaltung, der Kraft, des Umfangs, und doch ſo, daß alle Sproſſen nur Figurationen Einer Grundform ſind, die ſich in ihnen fortwährend veräſtelt und verzweigt, bis der ganze Baum, groß und umfangreich und deßungeachtet nur Vervielfältigung jenes Einen Urtypus, vollendet daſteht. Die Conſtruction des Symphonieſatzes erhält hiedurch eine Einheit des Grundgedankens, einen Charakter ſchöpferiſcher Evolution, productiver Kraft, großartiger Expanſion, der gerade für dieſe das Seelenleben in großartigem Entfaltungs- und Erregungsprozeß darſtellende Muſikgattung beſonders ſich eignet, obwohl er beeinträchtigt wird, wenn die Ausführung des Grundmotivs zu hartnäckig ſyſtematiſch wird und ſo in eine unſchöne Kleinlichkeit geräth. Verwandt mit dieſer Art thematiſcher Verarbeitung iſt der in der Form der Nachahmung und der Fuge ſich bewegende Symphonieſatz, nur daß in letzterem Falle das Motiv, weil es aus „Thema und Gegenſatz" beſteht, bereits breiter und daher jene Einfachheit des Gedankens ſchon nicht mehr vorhanden iſt. Wiederum eine andere Art ergibt ſich damit, daß ein gleichfalls nicht zu kurzes Thema nicht blos in andere melodiſche und harmoniſche Formen ausgeweitet und übergeführt, ſondern auch zerſtückt, in Motive getheilt und dieſe dann zu ſelbſtändigen Figuren und Gedanken vergrößert und fortgebildet werden, eine Methode, die ſich (wie z. B. im zweiten Theil des erſten Satzes von Beethoven's Cmoll-Symphonie) mit der erſtgenannten Art, der Evolution aus einfachem Motiv, paſſend verbindet, aber auch für ſich beſtehen kann (wie im erſten Satze von Mozart's großer Cdur-Symphonie); hier iſt nicht bloße Expanſion, ſondern auch Auseinandergehen, Auflöſung des Ganzen in Glieder, die ſich ſchließlich ſelbſt wieder zu Einem größern Ganzen zuſammenordnen. Eine Schwierigkeit entſteht bei all dieſen Formen thematiſcher Verarbeitung für den zweiten Theil. Der Anfang des zweiten Theils (der „Mittelſatz") bildet den Höhepunct des ganzen Satzes, den Culminationspunct der Bewegung, und ſtellt dieß naturgemäß dar durch polyphone, verwickeltere Satzbildung aus Elementen des erſten Theils, damit hiedurch eben die Bewegung des erſten Theils in dieſen belebtern Bewegungscharakter übergeleitet werde (S. 950, 961); iſt nun aber der erſte Theil bereits ſo conſtruirt, daß ſeine Grundelemente complicirtere Satzbildungen aus ſich hervorgetrieben haben, ſo ſind dieſe eigentlich ſchon vorweggenommen, und es kann jedenfalls leicht eine Einförmigkeit entſtehen, wenn ſo im zweiten Theil wieder dieſelbe Conſtructionsform und damit derſelbe Inhalt erſcheint, wie im erſten.

Nur mit großer, kaum überall genügender Kunſt überwand Beethoven dieſe Schwierigkeit im erſten Satz ſeiner Cmoll-Symphonie; es bietet ſich aber ein von Mozart im erſten Satz der ſchon erwähnten Cdur-Symphonie mit Glück betretener Ausweg dar; es kann dem erſten Theil ein kurzer, das Ganze paſſend abſchließender, ſeine Bewegtheit charakteriſtiſch recapitulirender Schlußgedanke gegeben und dann dieſer zum Thema des „Mittelſatzes" gemacht, in dieſem weiter ausgeführt werden; der Symphonieſatz erhält ſo zwar eine Trias von Hauptgedanken, aber hiemit auch mehr Mannigfaltigkeit, der Einheit unbeſchadet, wenn nur der dritte Gedanke innerlich mit den übrigen eng zuſammengehört. Aehnlich iſt das Verfahren Mozart's in dem Andante der kleinern Cdur-Symphonie; hier kommt am Anfang des zweiten Theils ein neuer Nebengedanke hinzu, ein kräftiger, zuerſt im Baß auftretender Tongang, der anfänglich zu der Weichheit des Hauptgedankens mit ſeinem Ernſte ſchön contraſtirt, allmälig aber ſelbſt wieder in weichere Formen ſich auflöst und ſo dem Grundcharakter des durch ihn belebter gewordenen Ganzen ſich wieder unterordnet. Weiter können die ſpeziellen Formen der Conſtruction hier nicht verfolgt werden, und es iſt ja von ſelbſt klar, daß hier ein großer Spielraum gelaſſen iſt, indem es in der Hauptſache nicht auf Identität, Gleichlaut der Theile des Ganzen, ſondern auf ihre innere Wahlverwandtſchaft ankommt. Auch in Bezug auf die muſikaliſche Gedankenfolge hat das aggregirende, anreihende Prinzip (S. 964) neben dem ſtrenger einheitlichen ſein Recht, wie die epiſch in's Breite malende Symphonie neben der einfach lyriſchen und neben der in ſich concentrirtern dramatiſchen. — Der „zweite Hauptgedanke" des Symphonieſatzes (§. 790) wird auch durch die ſtrengſte thematiſche Verarbeitung nicht ausgeſchloſſen. Namentlich im erſten Satze kann er nicht fehlen; die dieſem eigene Bewegtheit ſoll nicht nur in mannigfaltigerer Form ſich ausſprechen, als es der Fall wäre, wenn der ganze Satz nur die einförmige Entwicklung Eines Gedankens bildete, ſondern ſie muß ſchon deßwegen „zweitheilig" auftreten, damit durch das Hinführen des erſten Hauptgedankens zu dem zweiten, melodiſch, harmoniſch, rhythmiſch von ihm verſchiedenen Hauptgedanken ein höherer Rhythmus, eine wirkliche Voranbewegung, ein Fortgang zu neuer, durch das Vorhergehende hervorgerufener Richtung und Farbe der Gefühlserregung in's Ganze hereinkomme; nur wenn dieß der Fall iſt, ſteht das Ganze nicht als Aggregat von Gedanken da, die mehr oder weniger gleichgültig gegen einander ſind, ſondern als ein lebendig ſich Bewegendes, in welchem ein Fortſchritt iſt von Urſache zu Wirkung, von Motiv zu Reſultat, und welches eben hiedurch, daß in ihm Ein Gefühl, Eine Erregung (erſter Hauptgedanke) ein zweites, drittes hervorruft, Bild des Gefühlslebens iſt, dieſes unendlichen Ineinanders von Empfindungen, Erregungen, deren jede wieder Anlaß und Motiv neuer

Empfindungen iſt u. ſ. f. Die muſikaliſche Compoſition iſt nun allerdings genöthigt, aus dieſer Unendlichkeit von Erregungen eine einzelne Hauptſtimmung und ihren Verlauf herauszugreifen, aber die Symphonie und der einzelne Symphonieſatz entwirft doch dieſe Stimmungsbilder ſchon in einem ſo großen Maaßſtabe, daß jenes Moment des Fortgangs von Urſache zu Wirkung, von Motiv zu Reſultat in ihm nicht fehlen darf. Dieß wird noch beſtimmter erhellen, wenn wir mit Rückſicht auf die früher den einzelnen Sätzen der Symphonie zugewieſene Stellung und unter Zurückgehen auf die pſychologiſche Begründung jenes „Fortgangs" uns genauere Rechenſchaft darüber geben, wie hier die Muſik verfahren muß, und warum uns das Uebergehen von Einem Hauptgedanken zu einem zweiten, wie wir es gewöhnlich hören, ſo durchaus natürlich und befriedigend erſcheint. Der erſte Allegroſatz iſt (§. 815, 1) ein erregter, kräftig belebter; je mehr dieß der Fall, je unruhiger und geſpannter die Erregung iſt, mit der er gleich oder nach vorbereitenden kleinern Sätzen beginnt, je mehr ſie ſich ſodann geſteigert, erbreitert und verdichtet hat, deſto mehr iſt zu erwarten, daß das Gemüth aus ihr wieder zu ſich ſelbſt kommt, zurückblickt, der Stimmung ſich bewußt wird, in welche es durch jene erſte Erregung verſetzt iſt; der Affect, die Unruhe, die heftige Schmerzergriffenheit, der Aufſchwung, die Begeiſterung u. ſ. w., hinterläßt eine Stimmung, ein Gefühl, in welchem das Gemüth eben empfindet, wie ihm in Folge des Affects u. ſ. w. übel oder wohl zu Muthe iſt, oder führt er zu einem neuen, in der Regel jedoch gefaßtern, weniger unruhigen Affect hinüber, der aus ihm ſelbſt pſychologiſch ſich ergibt, z. B. die Schmerzergriffenheit zur Sehnſucht nach Freiheit u. ſ. f.; das menſchliche Gefühlsleben ſtrömt, weil es ein bewußtes iſt, nicht mechaniſch uno tenore fort, ſondern es iſt Prozeß, in welchem aus der Affection, welcher das Gemüth zunächſt hingegeben iſt, etwas Neues, ein ruhigeres, geſammelteres Gefühl des Zuſtands, in den die Affection das Ich verſetzt, ſich entwickelt; das Ich nimmt ſich aus der einſeitigen Erregtheit, durch die es afficirt war, in ſich zurück, wird ſeiner ſelbſt wieder inne, es ſtellt dem das Bewußtſein aus ſich herausreißenden Affect immer wieder das Gefühl gegenüber, in welchem es wieder rein bei ſich iſt, aus welchem aber ebenſo neue Affecte ſich wieder entwickeln können. Auch kann der erſte Affect wieder in den Vordergrund des Gefühlslebens treten, wieder Meiſter werden, ſich verſtärken, gerade weil er zurückgedrängt war und noch nicht ganz durchgekämpft iſt — dieſen Höhepunct hat der den zweiten Theil eröffnende „Mittelſatz" darzuſtellen; — aber ganz allein kann er nicht dominiren, das wäre ungeiſtig, und darum läßt die Symphonie (wie auch Sonate, Quartett u. ſ. w., für welche dieß Alles gleichfalls gilt) den erſten bewegten Hauptgedanken fortführen zu einem zweiten, der innerhalb des einzelnen Symphonieſatzes eine ähnliche Stellung einnimmt, wie das Andante

oder Adagio innerhalb der ganzen Symphonie; es ist mehr Ruhe, Sammlung, Zuständlichkeit, Klarheit und daher auch mehr melodiöse Helligkeit in ihm, aber allerdings eine Ruhe, die hier noch der Erregtheit untergeordnet bleibt und erst im Andante ganz für sich hervortritt. Auch das Andante, wenn es gedankenvoller ist und nicht etwa leichtes Rondo oder Variationsstück ist, führt die Tonbewegung von einer Empfindung zur andern fort, welche Resultat der erstern ist; ein Gefühl gebiert immer ein zweites, weil jedes Gefühl ein Zustand ist, dessen Verhältniß zum ganzen Leben und Sein der Ichheit abermals für sie Ursache und Gegenstand eigenen weitern Fühlens wird. Selbst der Tanzsatz zeigt keine blinde, taumelnde Erregtheit, er braust zuerst voll und unruhig einher, aber er erweicht und sammelt sich im Trio, obwohl er dessen nicht nothwendig bedarf, wenn er selbst schon ernstern Ton und Charakter angenommen hat. Der Schlußsatz, wenn er einfacherer Natur ist (§. 815, 1), kann die Gliederung in zwei gleich wichtige Hauptgedanken am ehesten entbehren, weil in ihm die Gefühlserregtheit bereits in dem Stadium der Vereinfachung, der leichter, gegensatzloser werdenden Bewegtheit angekommen ist, er kann sich mit der Rondoform begnügen, wogegen der conceretere Schlußsatz, in welchem noch einmal Erregung, Streben und Kampf auf den Schauplatz tritt, den zweiten Hauptgedanken wiederum wesentlicher bedarf, um an ihm ein Element beruhigterer Bewegung zu haben, das vom Ganzen den Charakter einseitiger Erregtheit ferne hält. Musikalisch kann freilich der zweite Hauptgedanke auch ganz oder theilweise aus Elementen des ersten, des Hauptmotivs, herausgebildet sein, aber es thut dieß dem entschiedenen Contrast, in welchem er zum ersten Gedanken steht, und der Bedeutung, die er hiemit im Ganzen hat, keinen Eintrag, wie dieß namentlich an dem Beispiel des zweiten Hauptgedankens im ersten Satz der Cmoll-Symphonie so klar ersichtlich ist. Warum er in der Regel melodischer, figurenärmer, durchsichtiger, liedartiger ist als der alle Orchesterkräfte in Bewegung setzende erste Gedanke mit seinen Nebensätzen, ergibt sich von selbst aus seinem Zweck und Charakter; er verhält sich zu jenem wie die Melodie zu undurchsichtigern Harmoniegeweben (S. 923), die Tonbewegung öffnet, erhellt, vereinfacht sich in ihm, und daher finden namentlich auch die Soloinstrumente, besonders die weichern Blasorgane, eben an diesem Orte hauptsächlich ihre charakteristische Verwendung. — Die speziellere Gliederung der Hauptsätze, z. B. das Gesetz, daß ein Hauptsatz die Theilung in zwei Hauptgedanken innerhalb seiner selbst abbildlich wiederholen kann, muß die Aesthetik der Musikwissenschaft überlassen; wie in der rhythmischen, so kann auch in der Gedankengliederung eine Vielfachheit symmetrischer Subsumtion kleinerer Theile unter größere stattfinden, die genauer aprioriſcher Bestimmung nicht unterliegt und nur an der Forderung ihre Grenze hat, daß das Ganze dadurch nicht in zu viele kleine Theile und Theile von Theilen

zerſtückelt werde. Auch die Lehre von den (ſchon früher mehrfach berührten) fortleitenden Neben- und Zwiſchen-, ſowie von den Schlußſätzen ſowohl der großen Sätze als der Theile und ihrer Hauptabſchnitte iſt zu ſpezieller Natur; alles Einzelne in ihr beruht auf denſelben Geſetzen der Gliederung der Reihen, des fließenden Fortgangs, des Bewegungsrhythmus, welche für die ganze muſikaliſche Compoſition maaßgebend ſind.

Die durch gegebene Zwecke hervorgerufenen oder ganz freien Phantaſieformen, Etüde, Notturno (Serenade), Capriccio, Divertiſſement, größere Phantaſie (S. 962) können alleſammt Schönes, Charakteriſtiſches, Großartiges leiſten, ſie ſind, die eigentliche Etüde abgerechnet, Zier- und Prachtblumen in dem reichen Garten der Muſik, welche neben ihren kraft- und ſaftvollern Produeten edlern und ſtrengern Styls immerhin ſo viel Raum als ihnen beliebt einnehmen mögen, wenn ſie nur das Feld nicht allein behaupten wollen; ſie ſind eine Poeſie der Muſik, zu welcher die muſikaliſche Phantaſie hinſtrebt, um ſich in ihrer reinen Freiheit zu haben, mit welcher ſie aber ebendarum auch bereits an der Grenze ihres Kunſtgebietes angekommen iſt.

γ. Vocal- und Inſtrumentalmuſik in Einheit und Wechſelwirkung.

§. 817.

Die beiden Hauptgattungen treten naturgemäß zu einer Verbindung ihrer beiderſeitigen Wirkungen zuſammen, da der einfache Gefühlserguß der Vocalmuſik in der concreten Gefühlsmalerei der Inſtrumentalmuſik ganz von ſelbſt ſeine Verſtärkung und belebende Vermannigfaltigung findet, wie hinwiederum der Formenreichthum der letztern zu vollſtändiger Verwendung und allſeitiger Entwicklung, ſowie zur Erfüllung mit ganz beſtimmtem Inhalt nur gelangt, wenn ſie ſich auch zu geſangbegleitender Muſik ausbildet und zur muſikaliſchen Darſtellung des conretern Empfindungsinhalts, wie er der Geſangsmuſik durch das zu Grund gelegte Wort zuſteht, ihrerſeits mitwirkt.

Daß der Geſang in dem Kraft- und Formenreichthum der Inſtrumentalmuſik eine Ergänzung, eine Verſtärkung und Belebung des Ausdrucks, einen ſympathetiſchen Wiederhall nicht nur findet, ſondern auch ſucht, ſobald er aus der Sphäre rein in ſich ſeiender Subjectivität (im unbegleiteten Liede) und in ſich vertiefter Idealität (in der heiligen Muſik) zu vollerer, kräftigerer, lebendigerer Aeußerung, zu ausgeſprochener Selbſtmittheilung des

Gefühls heraustritt, bedarf nach früher Erörtertem keiner Ausführung mehr. Ebenſo klar iſt, daß die Inſtrumentalmuſik, wie ſie durch Begleitung des Tanzes und Marſches, durch Eröffnung des Drama's ihr Gebiet erweitert und gerade hier zu ganz beſonders charakteriſtiſcher Tonmalerei Stoff erhält, ſo auch durch Geſangsbegleitung ihre Formenmannigfaltigkeit weiter ausbilden und concretern Gehalt gewinnen kann, als wenn ſie blos innerhalb ihrer ſelbſt verharren und aus ihrer nach der Seite des Inhalts doch immer geſtaltlos unbeſtimmten Sphäre gar nicht heraustreten wollte. Wer blos reine Inſtrumentalmuſik will, muß auch jene Formen, in welchen ſie begleitend zu Handlungen ſich hinzugeſellt, (Marſch u. ſ. w.) verwerfen; wer aber dieſe Formen, aus denen die Inſtrumentalmuſik ſich herangebildet und in welchen ſie jederzeit die reichſten und charakteriſtiſchſten Wirkungen hervorgebracht hat, nicht als Mißbildungen, ſondern als naturgemäße Gattungen betrachtet, in denen die Inſtrumentalmuſik eine ihr nicht aufgedrängte, ſondern in ihrem eigenen Weſen liegende Befähigung zur Begleitung ausübt und glänzend beurkundet, der kann auch in geſangbegleitender Inſtrumentalmuſik keinen Widerſpruch finden; gerade weil ſie weit formenreicher iſt als der Geſang, *kann ſie auch die Form der Begleitungsmuſik annehmen*, die ihr Gelegenheit zu neuer Verwendung ihrer Mittel, zu neuen Bewegungen und Stellungen und zugleich Aufforderung zum Streben nach einer charakteriſtiſchen Inhaltsbeſtimmtheit bietet, durch welches ſie ſelbſt nur gewinnen und ſich bereichern kann. Die Unterordnung, in welche ſie ſich (§. 798) bei dieſem Bunde mit der Geſangsmuſik begeben muß, läßt ihr immer noch Raum genug zu ſchöner Entfaltung ihres eigenen Weſens und wird reichlich aufgewogen durch die erhöhte Pracht und Kraft, in welcher ſie gerade in der Vereinigung prangt vermöge des mittelſt dieſer entſtehenden Contraſtes zwiſchen der Einfachheit des Geſangs und der Klang- und Farbenfülle des Inſtrumentenchors. Ja ſie gewinnt darin ſelbſt ein neues Leben, eine ihr erſt in dieſer Vereinigung erwachſende Function, die Function nicht nur verſtärkender und vermannigfaltigender, ſondern auch ſympathetiſch mitgehender, den theilnehmenden Wiederklang, den das ſubjective Gefühl in der objectiven Welt außer ihm findet, darſtellender Begleitung (§. 812). In Concert und Symphonie konnte dieß doch nur unvollkommen, uneigentlich (ſymboliſch) geſchehen, weil hier den von andern Inſtrumenten umſpielten und beantworteten Hauptſtimmen das klare, ſcharfe Gepräge eines einer objectiven Welt gegenüberſtehenden Subjectiven fehlte; dieſes entſteht erſt dann, wenn ſubjective und objective Muſik einander *wirklich* gegenübertreten, wie es da der Fall iſt, wo ein der Menſchenbruſt ſelbſt entſteigender Geſang von Inſtrumenten begleitet wird, welche nichts Anderes ſind, als äußere, von außenher tönende und ſomit eben die Sympathie einer Außenwelt mit dem Subject darſtellende Naturobjecte.

§. 818.

Die Vereinigung beider Gattungen ermöglicht Tonwerke größeren Umfangs und Styls, belebterer und schärferer Charakterisirung, als die einzelne Gattung für sich sie hervorbringen könnte, Tonwerke, welche nicht einzelne Empfindungen und Stimmungen, sondern eine in sich abgeschlossene Reihe von Gefühlen schildern, die sich an ein dem Bewußtsein vorschwebendes Ganzes objectiver Anschauung, Geschichte, Handlung knüpfen, oder aus einer solchen als in ihr enthalten ihm entgegentreten. Mit Werken dieser Art realisirt die Composition eine Aufgabe, welche durch das eigenste Wesen der Musik selbst vorgezeichnet ist, und durch deren Lösung sie erst zu ihrer vollständigen Entfaltung gelangt.

Größere Tonwerke sind der Instrumentalmusik unmöglich wegen ihres Mangels an anschaulicher Inhaltsbestimmtheit, ebenso aber auch der Vocalmusik wegen ihrer Einfachheit, die bei weiterer Ausdehnung zur Einförmigkeit würde; anschaulichen Inhalt hat der Gesangtext, mannigfaltigere Formbelebung und schärfere Ausdrucksmittel der Instrumentenchor zu liefern. Findet sich dieß Beides zusammen, so ist das „Tonwerk" (§. 786, *.) möglich. Es wäre schlimm für die Musik, wenn sie sich auf „Tonstücke" beschränken müßte; in ihrem Wesen liegt es, allerdings mit Hülfe eines bestimmtern Inhalt und größern Zusammenhang leihenden Textes, nicht nur einzelne Tonbilder und Tongemälde, sondern auch Reihen von solchen zu geben, die zusammen Ein umfassendes Ganzes bilden; sie strebt nach Totalität, Entwicklung weit mehr als die bildenden Künste, weil die Fixirung eines einzelnen Gebildes in schlechthin conereter sinnlicher Erscheinung ihr nicht in dem für sich befriedigenden Grade der Vollkommenheit wie jenen zusteht, und weil ihr Stoff einmal kein anderer ist als der unendlich bewegliche, unruhige, in unaufhaltsamem Fortschritt begriffene, sich selbst stets neu gebärende Proceß des Gefühlslebens; sie ist nicht blos Bild, sondern Reihe von Bildern und kommt erst damit zu voller Verwirklichung ihrer selbst, daß sie dieses ist, daß sie sich zu einer Folge von Stimmungsbildern entfaltet, welche durch die Verhältnisse des Contrastes, der Motivirung, des fortschreitenden, ausundabwogenden Bewegungsrhythmus unter sich zusammengehalten Ein größeres Ganzes constituiren. Sodann zerfällt ja auch das Gefühlsleben selbst gar nicht blos in eine Unzahl einzelner lediglich subjectiver, einander zwar bedingender, aber dem Inhalte nach heterogener, nur durch die Individualität, an der sie haften, äußerlich zur Einheit einer Reihe zusammengehaltener Empfindungen; im Gegentheil über jenes unendliche Chaos wechselnder, singulärer, zufälliger idiopathischer Einzelempfindungen heben sich Gefühle tiefern, höhern, weitergreifenden Gehalts und Interesses,

ſympathetiſche Gefühle, Empfindungen religiöſer, ethiſcher, allgemeinmenſchlicher (gemüthlicher) Natur empor, welche an großen, allgemein bedeutſamen, für das menſchliche Gemüth als ſolches wichtigen, die Sympathie der Menſchenbruſt überhaupt erregenden Gegenſtänden, Ereigniſſen, Anſchauungen ihr Objeet haben, und dieſe Art von Gefühlen iſt nun nicht blos beſchränkt auf jene unmittelbarern, ſelbſt wieder ſubjectivern Stimmungen der Andacht, der Demuth, der Begeiſterung, welche wir bei der Betrachtung der kirchlichen Muſik kennen lernten, ſondern ſie erſtreckt ſich weiter, ſie geht fort zu einer fühlenden Betrachtung ganzer Reihen von Ereigniſſen oder von Anſchauungen, welche religiöſe, ethiſche, gemüthliche Bedeutung für die Subjectivität haben, zu der fühlenden Betrachtung bedeutungsvoller Ereigniſſe und Anſchauungen, welche ſelbſt ſo inhalt- und umfangreich ſind, daß ſie nicht innerhalb des engen Raumes des Pſalms, der Motette, der Meſſe, des Lieds, der Ballade u. ſ. f. befaßt werden können, ſondern ſich ausdehnen zu einem großen zuſammenhängenden Ganzen, zu einem „Cyelus" von Begebenheiten und Vorſtellungen, der in dieſer ſeiner ganzen Ausdehnung Gegenſtand des Gefühls iſt, vom Gefühl des Anſchauenden lebendig empfunden wird und ſo eine ſeinem objectiven Inhalt entſprechende große Reihenfolge von Gefühlen, einen Cyelus von ſubjectiven Gefühlen in ihm erregt. Auch Gefühle dieſer Art fallen unter das Gebiet der Muſik, ſie werden, wie alles Gefühl, erſt durch ſie recht lebendig, und ſie gewähren andrerſeits ihr den edelſten und zugleich umfaſſendſten Stoff, der überhaupt denkbar iſt, der aber eben wegen ſeines weitern Umfangs Fixirung der Gefühle in andeutendem Worte, alſo Vocal-, und wegen ſeiner conereteru, objectiver entwickelten Natur lebendigere, farbenreichere Charakteriſtik, alſo Inſtrumentalmuſik verlangt. Ein zweiter Grund, der die Muſik zu größern Tonwerken forttreibt (und der mit dem vorigen zuſammen zugleich bereits die Grundlage der Gliederung dieſes ganzen Muſikzweiges abgibt) iſt folgender. Zuſammenhängende „Gefühlscyelen" (um dieſen bezeichnendſten Ausdruck beizubehalten) bilden ſich auch dadurch, daß jede größere Folge von Begebenheiten und Actionen, jede „Geſchichte" und „Handlung," die nicht ganz äußerlicher, zufälliger, mechaniſcher, bedeutungsloſer Art iſt, ihrer ſubjectiven Seite nach nichts Anderes iſt, als eine Reihenfolge von „paſſiven und activen" Gefühlen (§. 814), welche durch das Geſchehende bedingt ſind und das Geſchehen ſelbſt bedingen. Eine in der Sphäre bewußter, empfindender, wollender Weſen vor ſich gehende, eben mit ihnen zu thun habende Geſchichte löst ſich pſychologiſch betrachtet auf in eine Reihe von Zuſtänden, Affectionen, Gefühlen, welche in den Betheiligten hervorgebracht werden oder ſie, ſoweit ſie mithandeln, zu dieſem Handeln beſtimmen; daſſelbe iſt bei einer Handlung der Fall, nur daß hier die zum Handeln beſtimmenden activen Gefühle, Affecte, Leidenſchaften, Strebungen ſtärker und mit mehr

Bedeutung hervortreten als bei der bloßen Geſchichte, indem eigentlich ſie den Kern des Ganzen ausmachen. So entſtehen mithin objective Gefühlscyclen, Reihen von Gefühlen nicht des anſchauenden Subjects, ſondern der bei der angeſchauten Geſchichte oder Handlung betheiligten Perſonen, und dieſe objectiven Gefühlsreihen kann natürlich die Muſik ebenſogut als jene noch ſubjectivern muſikaliſch darſtellen, denn es macht für ſie nichts aus, ob ſie der ſubjectiven Stimmung des fühlenden und ſein Gefühl in Tönen ausſprechen wollenden Subjects ſelbſt einen Ausdruck zu geben, oder ob ſie Stimmungen leidender und handelnder Perſonen, denen das Subject blos zuſieht, zu ſchildern hat, wenn nur dieſe Stimmungen muſikaliſch darſtellbar und zugleich ihrem Gehalte nach von der Art ſind, daß der Wunſch ſie auch in Muſik zu hören, einen muſikaliſchen Eindruck von ihnen zu empfangen wirklich entſtehen kann. Ja die Muſik erhält hiemit ein ganz beſonders fruchtbares Gebiet; in „Geſchichte" und „Handlung" werden die Gefühle, weil hier verſchiedene Individuen durch reale Ereigniſſe afficirt werden, weil ſie das Erregendſte, Schwerſte, Schmerzlichſte, Furchtbarſte erleiden, zu den verſchiedenartigſten, heftigſten, extremſten Affecten und Leidenſchaften hingetrieben werden können, kurz, weil hier Individuen in das Leben und ſeine Einwirkungen und Conflicte mitten hineinverſetzt ſind, dergeſtalt intenſiv, innig, tief, durchgreifend, kurz dergeſtalt dramatiſch bewegt und dergeſtalt mannigfaltig und individuell, oder ſie nehmen hier ſo ſtarke und ſo concrete Färbungen an, daß die Muſik, ſobald ſie nur einigermaaßen ihrer dynamiſchen und qualitativen Ausdrucksmittel bewußt und Herr geworden iſt, dieſes Gebiet als ihre eigentlichſte Sphäre ergreifen und anbauen muß, was ſie aber wiederum nur thun kann durch Fixirung des darzuſtellenden Gefühlscyclus (der Geſchichte oder Handlung) in beſtimmtem Wortinhalt und durch Verwendung der draſtiſchen Kräfte und maleriſchen Formen der Inſtrumente, welche für den Ausdruck, ſowie ſchon für die bei längeren Compoſitionen erforderliche Mannigfaltigkeit, unentbehrlich ſind. Dieſe muſikaliſche Vergegenſtändlichung des einer Geſchichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalts wird aber noch weiter führen; die Theilnahme an demſelben, welche dazu treibt, ihn auch muſikaliſch dargeſtellt haben zu wollen, wird bald auch den Wunſch hervorrufen, die Geſchichte und insbeſondere die Handlung, weil in letzterer die Activität der Perſonen den Schwerpunct bildet, nicht blos zu hören, ſondern auch zu ſehen; die Sänger, welche ſich bereits dazu verſtanden haben, die Helden, deren Thaten und Leiden ſie ſingen, muſikaliſch vorzuſtellen, werden es auch dramatiſch zu thun ſich nicht lange weigern, ſie werden ſingende Schauſpieler werden und als ſolche, accompagnirt von den Choriſten und Soliſten des Orcheſters, die Handlungen und Geſchicke, die Empfindungen und Affecte der vorgeſtellten Perſönlichkeiten ſo ganz unmittelbar und in ſolcher Ver-

bindung des mimiſchen Ausdrucks mit dem muſikaliſchen darſtellen, daß dieſer letztere, um den es hier in erſter Linie zu thun iſt, dadurch an Klarheit und Leben unendlich gewinnen muß. Die Fähigkeit und der Beruf der Muſik zu größern Tonwerken von einer Tiefe, Kraft und Schönheit der Wirkung, welche ihr gewiß wohl anſteht und dem, was ſie auf andern Gebieten leiſtet, gewiß nicht nachgeſetzt werden kann, iſt hiemit erwieſen; es iſt gezeigt, daß es nicht eine Verirrung, wie der Purismus behauptet, ſondern der folgerechte Fortſchritt zu einer ihr Weſen erſt vollſtändig realiſirenden Kunſtform iſt, wenn ſie zur Geſchichte und zum Drama fortgeht, und es kann ſich daher weiter nur um Betrachtung der ſpeziellern Geſtaltungen dieſer Kunſtform handeln. — Ein untergeordneter, aber nicht unwichtiger Punct, den die obige Erörterung noch bei Seite laſſen mußte, iſt der, daß die Muſik auch Mittel hat, Ereigniſſe (z. B. Sturm, Erdbeben, ſanftes Wogen, Säuſeln u. ſ. f.) und einzelne Actionen (z. B. Angriff, Marſch, Kampf, Verwirrung, Flucht, Getümmel, Tanz u. ſ. f.) mit einem charakteriſtiſchen, ihren Eindruck auf Phantaſie und Empfindung (ihren Stimmungsgehalt) malenden Ausdruck begleitend hervorzuheben; auch dieſe Seite der Muſik, die Tonmalerei, kann erſt dann zu voller und zu künſtleriſch berechtigter Entwicklung gelangen, wenn ſie zu einer durch den Wortausdruck oder die ſceniſche Darſtellung klar veranſchaulichten Begebenheit oder Handlung hinzutritt und ſo ſelbſt klar und deutlich wird (ſ. S. 968); die Muſik müßte auf eine große Zahl der ihr eigenthümlichſten Tonwirkungen verzichten, wenn ſie nicht zu Werken fortginge, in welchen ſie Gelegenheit erhält objectiven Ereigniſſen, Zuſtänden, Begebenheiten, Actionen, Bewegungen muſikaliſchen Ausdruck zu verleihen und dadurch zugleich die Veranſchaulichung der Stimmungen und Gefühle zu verſtärken, die an jene Ereigniſſe u. ſ. w. ſich anknüpfen und deren Darſtellung für ſie allerdings die Hauptſache bleibt.

§. 819.

Das Tonwerk, welches (§. 818) den einer objectiven Anſchauung, Geſchichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalt muſikaliſch wiedergibt, iſt zunächſt, wie alle Muſik urſprünglich, lyriſch (d. h. noch ohne dramatiſche Darſtellung), aber es iſt bereits epiſch-lyriſch, weil es die muſikaliſche Darſtellung der an ein beſtimmtes objectives Sein oder Geſchehen ſich knüpfenden oder in ihm zu Tage tretenden Reihen von Stimmungen und Gefühlen bezweckt. Dieſes epiſchlyriſche Tonwerk kann in dreierlei Hauptformen erſcheinen. Es iſt 1) vorherrſchend lyriſch, indem die Ausſprache der für das anſchauende Subject an die Vorſtellung eines objectiven Seins oder Geſchehens ſich knüpfenden Gefühle überwiegt, lyriſches Oratorium. Es iſt 2) vorherrſchend oder rein epiſch,

indem die Begebenheit oder Handlung ähnlich wie im hiſtoriſchen Liede geſungen, in der Form belebter muſikaliſcher Erzählung eines das Gefühl anſprechenden und ſelbſt eine Reihenfolge von Gefühlen und Stimmungen darſtellenden Geſchehens vorgetragen wird, epiſche Cantate. Es iſt 3) in ſeiner epiſchlyriſchen Haltung zugleich dramatiſch, indem es die Einzel- und Geſammtperſönlichkeiten, auf die das Ganze Bezug hat und deren Zuſtände und Thätigkeiten, Stimmungen und Empfindungen den Inhalt und Verlauf des Ganzen ſelbſt bilden, in der Form ſelbſtändiger, durch eigene Stimmen und Stimmenganze repräſentirter Individuen neben und nach einander auftreten und ihre Gefühle ſelbſt ausſprechen läßt, ſo daß der Gefühlsgehalt des Ganzen in allmäliger Entfaltung dem Subject in völlig objectiver Form gegenübergeſtellt wird, epiſchdramatiſches Oratorium. Streng zu ſondern ſind dieſe drei Hauptformen nicht, da eine ausführlichere Hereinnahme epiſcher Elemente in das lyriſche, lyriſcher in das epiſche und epiſchdramatiſche Tonwerk unter Umſtänden Jenes zur Belebung der Darſtellung, Dieſes zur Innigkeit des Stimmungsausdrucks weſentlich beitragen kann. Weitere Unterſchiede ergeben ſich aus dem Inhalt, der religiös oder allgemeinerer Art iſt, ſowie daraus, daß er entweder dem Gebiet idealer Anſchauung oder realer Objectivität angehört, welche letztere dann wiederum entweder religiös oder hiſtoriſch oder Lebensbild, Sittenbild (§. 702 ff.) iſt.

Der §. ſucht die ſchwierige, vielbeſprochene Frage über Begriff und Eintheilung des Oratoriums und der verwandten Zweige der Muſik zu erledigen. Die Sache iſt im Grund einfach. Das Oratorium beginnt da, wo epiſche Muſik in größerem Maaßſtabe (als z. B. in Ballade) in die lyriſche herein-, zu ihr herantritt. Innerhalb religiöſer Muſik bezeichnet namentlich das Stabat mater den Fortgang von lyriſcher zu epiſchlyriſcher Muſik; in der erſten Strophe bis pertransivit gladius iſt oratorienmäßige Epik, aber ſie wird nicht fortgeſetzt, ſondern geht zur Lyrik theilnehmender Klage und herzinniger Bitte zurück. Wirkliches, aber lyriſches Oratorium ſind Haydn's „Worte des Erlöſers am Kreuze"; die Worte treten in objectiver Weiſe, theils von Einzelſtimmen, theils vom Chor vorgetragen, dem anſchauenden Subject, der Gemeinde gegenüber, deren an die „Worte" ſich knüpfende Empfindungen aber dann allerdings den Hauptinhalt der muſikaliſchen Compoſition ausmachen. Ebendeßwegen weil dieſes Lyriſche hier das Hauptmoment bildet, iſt auf rein epiſche oder gar dramatiſche Form bei der Compoſition der Worte ſelbſt nicht Bedacht genommen, die Mehrzahl derſelben wird einfach, ohne alles erzählende Beiwerk recitirt, und zwar in Choralform, nicht in Recitativ- oder Liedform (wie das Geſetz der Dramatik es fordern würde), weil es ſich eben nur darum handelt, ſie der Gemeinde gegenüberzuſtellen in einer der Gewichtigkeit, die

ſie als Mittelpunkt des Ganzen haben, vollkommen entſprechenden (darum choriſchen) Form. Das „Ach mich dürſtet" wird von einer Soloſtimme vorgetragen, die aber nicht dramatiſch den Sprechenden ſelbſt, ſondern nur einen epiſchen, die Worte dieſes Letztern berichtenden Erzähler vorſtellt; hier macht ſich das epiſche Moment mehr geltend, wie auch nachher in der inſtrumentalen Schilderung des Erdbebens, aber nur ganz im Vorübergehen. In umfaſſenderem Maaßſtabe tritt das Epiſche, an einzelnen Puncten („Ja nicht auf das Feſt" u. ſ. w., „Laß ihn kreuzigen" u. ſ. w.) zum wirklich Dramatiſchen fortgehend, in das lyriſche Oratorium herein in Bach's Paſſionsmuſik. Sie iſt der Grundtendenz nach lyriſch, Betrachtung der Leiden Chriſti, an die ſich überall ſogleich das Ausſprechen der Gefühle des Subjects, der Gemeinde anſchließt, die für ſie ſich an jenes Leiden knüpfen; aber ſie läßt auch der epiſchen und dramatiſchen Schilderung in epiſchen Recitativen und dramatiſchen Chören ſo weiten Raum, daß ſie eigentlich alle drei Formen des Oratoriums in ſich vereinigt. Nicht ſo großen aber gleichfalls ſehr bedeutenden Umfang hat das Epiſche in Händel's Meſſias. Die Anlage iſt hier die: einzelne der Geſchichte und Handlung gleichſam während ihres Verlaufes zuſchauende Stimmen erzählen dieſelbe nach ihren einzelnen Momenten einem zuhörenden, idealen, die Gemeinde repräſentirenden Chor, jedoch ſo, daß die Erzählung nicht in die epiſche Breite des Thatſächlichen eingeht, ſondern die innere Bedeutung deſſelben überall als Hauptſache behandelt; dieſer erzählenden Schilderung, die im dritten Theil („Merkt auf, ich ſag' ein geheimes Wort") auch zu lehrhafter Anſprache übergeht, antwortet der Chor, bald vollſtimmig (d. h. auch muſikaliſch als Chor), bald nur durch Quartett, bald auch blos durch Einzelſtimmen ſich ausſprechend (z. B. in der Arie „Iſt Gott für uns"), indem er ſeine Gefühle darlegt, wie ſie an die einzelnen Momente der Handlung ſich knüpfen. Einmal tritt auch ein dramatiſcher Chor ein („Er trauete Gott"), der eigentlich zu vereinzelt neben den ſonſt faſt durchaus lyriſchen Chören daſteht und daher in's Ganze nicht recht paßt. Aus dem über dieſe beiden Oratorien Geſagten geht zugleich hervor, daß die Vereinigung der drei Gattungen, namentlich des Epiſchen und Lyriſchen (obwohl Verfehltes dabei mitunterlaufen kann), nicht unerlaubt, ſondern je nach Anlage des Ganzen ſehr wirkſam iſt. Je reicher das Objective ſich entwickelt, je ausdrucksvoller es dargeſtellt wird, deſto mehr gewinnt auch das ſubjectiv Lyriſche an Entwicklung, Farbe und Ausdruck; dem blos lyriſchen Oratorium fehlt es an concreter Schilderung und daher auch an eigentlich concreter Gefühlsfärbung. — Rein epiſch, höchſtens mit lyriſchen Beigaben (z. B. Schlußſätzen) iſt die (epiſche) Cantate, wie z. B. Händel's Alexanderfeſt. Eine Begebenheit oder Handlung, das Einzelne, was die in ihr auftretenden Perſonen reden und thun, wird von zuſchauenden Perſönlich-

keiten der Reihe nach erzählt; weder ein der Handlung gegenübertretender Chor iſt da, noch treten die Perſonen der Handlung ſelbſtredend auf. Aber — und hierauf beruht der Unterſchied der „Cantate" von Lied, Ballade u. ſ. w. — die Handlung ſoll doch in größerem Styl, in der Form des Tonwerks, nicht des bloßen Stücks, objectiv veranſchaulicht, ſie ſoll dem Hörer geſchildert werden mit allen muſikaliſchen Mitteln, welche aufgeboten werden können, um ihr inneres Leben, die in ihr immanenten, in ihr ſpielenden und wirkſamen Gefühle, Affecte u. ſ. w. in voller Objectivität, in kräftigem Heraustreten zu veranſchaulichen, und daher erzählt nicht blos Eine Stimme (nicht blos ein Balladenſänger), ſondern die Erzählung vertheilt ſich (wie bei der größern lyriſchen Cantate §. 804 die Ausſprache der Gefühle) an verſchiedene muſikaliſche Perſönlichkeiten, an Recitativ- und Arienſtimmen, an Terzette, Chöre u. ſ. w., je nachdem das einzelne Moment der Handlung durch ſeinen Inhalt mehr für den einfachern Solo- oder für den gewichtigern, nachdrücklichern Enſemblevortrag ſich eignet; bedeutſam verwickelte Momente, z. B. ſolche, in welchen Reden oder Handlungen einer Mehrheit, einer Kriegertruppe oder dgl., erzählt werden, theilt der Componiſt einem Chore, weniger bedeutende den Einzelſtimmen zu. Die Cantate nimmt alſo in ihrer Stimmenvertheilung bereits Rückſicht auf die Perſönlichkeiten der Handlung ſelbſt; die ſingenden Stimmen und Stimmganzen bilden bereits die handelnden oder leidenden Einzel- und Geſammtperſönlichkeiten entſprechend ab, und es iſt ſomit nur noch ein kleiner Schritt zum dramatiſchepiſchen Oratorium, das ein Drama, nur ohne ſceniſche Darſtellung iſt, aber auch lyriſche Elemente, z. B. Geſänge eines zuſchauenden idealen Chors (wie in Mendelsſohn's Paulus und am Schluſſe des Elias), und ausführlichere epiſche Recitationen ſei es nun durch Einzelſtimmen (wie die Oper es thut) oder an geeigneten, bedeutſamen Stellen durch Chorſtimmen (wie mehrmals im zweiten Theil des Elias) in ſich aufnehmen kann, ſo daß in letzterem Falle das Oratorium gerade wie die Cantate verfährt. Im Ganzen jedoch iſt zu rathen, daß das dramatiſch-epiſche Oratorium nicht zu viel lyriſche Zugaben erhalte, da die Lebendigkeit der Handlung durch zu öftere Unterbrechungen nothleidet und ſo ein erſchlaffendes Element in die Compoſition hereinkommt. Anders iſt es beim lyriſchen Oratorium; dieſes kann in einzelnen Momenten ſich zu dramatiſcher Objectivirung deſſen, was das Subject anſchaut und mit Empfindung betrachtet, ſteigern (wie eben bei Bach), damit gewinnt das Werk an Leben und Kraft; aber ein Herabgehen aus dem bewegtern dramatiſchen in das weichere lyriſche Gebiet iſt immer mißlich, es wirkt leicht ſentimental, abſchwächend (im Paulus z. B. iſt doch etwas zu viel Lyriſches, zu viel Choral, am Schluß des im erſten Theil ſo dramatiſchen Elias auch; Händel

hat mit Recht dergleichen nicht in ſeinen epiſchen Oratorien, die eben auch darum ſo ganz aus Einem Guß und von ſo ungetheilt kräftiger Wirkung ſind).

Die weitere Gliederung, religiöſes und weltliches, ideales oder realepiſches Oratorium, ergibt ſich von ſelbſt. Das ideale Oratorium, wie Spohr's letzte Dinge, das nicht eine Geſchichte, ſondern eine in epiſch-dramatiſcher Form ſich darlegende ideale Anſchauung zu ſeinem Inhalte hat, wird am eheſten auf dem Boden der Religion ſich bilden, jedoch ſtets beſchränkte Bedeutung haben, weil es der concreten Beſtimmtheit, wie dieſer Muſikzweig ſie fordert, zu ſehr entbehrt und daher auch der religiöſen Cantate noch zu nahe bleibt. Das realepiſche Oratorium kann neben den religiöſen auch ethiſche, heroiſche, patriotiſche, weltgeſchichtliche, ſowie Stoffe aus der unmittelbaren Wirklichkeit des Lebens wählen, Alles mit gleich guter Wirkung, obwohl die Aufgabe immer ſein wird, auch in nicht direct religiöſen Oratorien ein religiöſes und ethiſches Grundgefühl durchklingen zu laſſen, um dem Ganzen die höhere Weihe tiefern Empfindungsgehalts und innigerer Ergriffenheit zu geben, die es nicht ſo entbehren kann, wie die mehr auf Einzelcharakteriſtik und draſtiſche Wirkung angewieſene Oper. Das Oratorium läßt ſeine Anſchauungen, Begebenheiten, Handlungen und Perſonen noch nicht ſeeniſch zu voller empiriſcher Wirklichkeit heraustreten, es kann ebendarum auch weder zu ſpeziellerer Charakterentwicklung, die erſt bei concretem Verlauf einer in's Breite ſich exponirenden Handlung anſchaulich wird, noch zu einer ſolchen reichern Entfaltung der Handlung ſelbſt fortgehen, es erzählt die Handlung blos und erzählt ſie nur in ihren Hauptmomenten, es läßt die activen Perſonen nicht wirklich handeln, ſondern es läßt theils nur Andere ihre Handlungen und den Eindruck derſelben auf ſich berichten, theils ſie ſelbſt blos die Hauptſtimmungen vortragen, in denen ſie handeln oder in die ſie durch den Gang der Ereigniſſe verſetzt werden, es iſt alſo überall auf das Moment des Gefühles als auf die Hauptſache hingewieſen, ein Oratorium, in welchem dieſes nicht zu voller Entwicklung käme und nicht den Schwerpunkt des Ganzen ausmachte, wäre etwas ſo Trockenes und Unlebendiges, daß es nicht angehört werden könnte, und darum muß es auch einen tiefern, innigern d. h. religiösethiſchen Gefühlsinhalt haben, in welchem zugleich die in der Handlung auftretenden Einzelgefühle ihre Zuſammenfaſſung zu höherer Einheit erhalten. Die ſchöne Vereinigung des Religiöſen mit Stoffen, die dem Gebiet der unmittelbaren Wirklichkeit entnommen ſind, in Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten iſt bekannt; dieſe Werke ſind aber zugleich, auch hievon abgeſehen, Hauptbeiſpiele für die Oratorien, welche der §. als Lebens- oder Sittenbilder bezeichnet. Sie ſind nicht mehr eigentliche Geſchichte oder Handlung, aber ſie ſind, wie das Sittenbild überhaupt (§. 702), doch epiſcher Natur, Schilderungen von Begebenheiten und Zuſtänden, an welche

ſowohl in dem betrachtenden Subject als in den an ihnen betheiligten Perſonen die von dem Tonwerk muſikaliſch objectivirten Empfindungen ſich knüpfen. Beachtenswerth iſt, wie in der „Schöpfung" ein Fortgang vom Epiſchlyriſchen zum Dramatiſchen ſtattfindet. In den beiden erſten Theilen wird das Schöpfungswerk von einzelnen Engeln und von Chören geſungen, welche zugleich Engelchöre repräſentiren; hier alſo herrſcht, indem die Handlung von zuſchauenden Perſonen, die außerhalb derſelben ſtehen, vorgetragen wird, die Weiſe der epiſchen Cantate, allerdings mit dem Unterſchiede, daß dieſe Perſonen nicht abſtracte Perſonen (Erzähler), ſondern zugleich ſelbſt wenigſtens innerlich an der Handlung ſich betheiligende, ſie mitfühlende und ſie daher auch (in den Chören) mit Lobgeſängen verherrlichende Individuen ſind; vollſtändig aber beginnt die dramatiſche Form erſt im dritten Theile mit dem erſten Menſchenpaare, das hier auf den Schauplatz tritt und die Empfindungen ausſpricht, in die es ſich durch ſeinen Eintritt in die göttliche Welt verſetzt findet. Der Unterſchied der Behandlung war nothwendig durch die Natur der Sache; die Schöpfung ſelbſt konnte nicht dramatiſch dargeſtellt werden; ebenſowenig aber wäre es paſſend geweſen, im dritten Theil die epiſchrecitirende Form beizubehalten, es mußte vielmehr hier zu der lebendigern dramatiſchen fortgegangen werden, wieder ein Beweis, wie auf dem Gebiete des Oratoriums keine ſtrenge Sonderung der Behandlungsarten vorgeſchrieben werden kann.

Geſetz iſt für das Oratorium, daß die Muſik, auch wo der Inhalt religiös erhaben iſt, *muſikaliſch ſchön*, d. h. directer Gefühlsausdruck, ebendarum aber in den ſpezifiſch dramatiſchen, affectvollen Partien auch vollſtändig dramatiſch bewegt ſei. Die Muſik wirkt hier nur durch ſich ſelbſt, ſie allein muß den Text veranſchaulichen und beleben, ſie muß alſo ein volles und ſchlechthin klares und charakteriſtiſches Heraustreten der Gefühle und Erregungen zu ihrem Einen Zwecke machen. Nirgends iſt daher vor Allem Melodie und bei gewichtigern, bewegtern Partien wirkſame Harmonik und Rhythmik ſo unerläßlich wie hier; die rein lyriſche Muſik kann einfacher verfahren, weil ſie weniger in der Charakteriſtik zu leiſten hat, auf die im Oratorium Alles ankommt, weil es beſtimmte, an eine concrete Anſchauung ſich anſchließende, aus beſtimmten Ereigniſſen, Handlungen, Zuſtänden ſich entwickelnde Gefühle ganz allein in voller Anſchaulichkeit zu malen hat. Eine Hauptſtelle nehmen ebendeßwegen auch die *Chöre* ein, ſowohl die lyriſchen als die dramatiſchen; ſie ſind im Oratorium überall der Gipfel- und Schlußpunct, weil in ihnen ſowohl die Bewegtheit der Handlung als beſonders der Reflex der Ereigniſſe und Actionen im Gefühle der betheiligten Perſonen ſowie im ſubjectiven Bewußtſein ſeinen umfaſſendſten, kräftigſten, unumwundenſten, vollſten, erhabenſten Ausdruck erhält. *Richtige Vertheilung der Stimmen*, paſſende Folge der

Solo- und Enſemblepartien in Gemäßheit des Inhalts der einzelnen Partien und entſprechend den Geſetzen des Wechſels und Contraſts, der Abſtufung und der Steigerung (des höhern Rhythmus) iſt natürlich eine Hauptſache. Dankbar iſt beſonders die Stellung des Orcheſters; es verſtärkt den Gefühlsausdruck, es begleitet den individuellen und den Chorgeſang mit unſichtbaren, ſympathetiſch mitklingenden Stimmen, welche die Bedeutung des Vorgetragenen in ihr volles Licht ſetzen (daher im Oratorium namentlich auch die Orgel mit ihren urkräftigen, weltdurchſchütternden Tönen auftritt, wenn es gilt, den objectiven, ſubſtantiellen, transſeendenten, übermenſchlichen Gehalt des Gegenſtandes in ſeiner vollen Wucht fühlen zu laſſen); das Orcheſter malt die Gefühlseindrücke, die an Ereigniſſe, Begebenheiten, im ſittenbildartigen Oratorium auch an Veranſchaulichung von Naturgegenſtänden, mit denen das menſchliche Leben in Berührung kommt, ſich anknüpfen, es belebt die dramatiſch bewegten Partien, kurz es wirkt auch hier lyriſch, epiſchmaleriſch, dramatiſchpathetiſch wie in den entſprechenden Symphonieen, Quartetten, Sonaten u. ſ. f. Sind alle Geſetze dieſer Kunſtform in einem Oratorium erfüllt, alle Mittel, die es gebrauchen darf und ſoll, richtig verwendet, ſo ruht ein Zauber der Schönheit auf ihm, der mit nichts beſſer zu vergleichen iſt als mit dem Wohlgefühl, in das ein in Ausdruck und Farbe vollendetes, reich belebtes und doch in ruhigſter Haltung vor uns ſtehendes Gemälde uns verſetzt. Wir ſind im Oratorium aus der engen ſubjectiven Sphäre rein lyriſcher Muſik heraus, wir haben eine Anſchauung, ein Bild vor uns, das ſich ohne alle einſeitige Erregtheit allmälig entfaltet, klar und ruhig wie Sonnenſchein und doch eines ſchönen Wechſels von Licht und Schatten, hellerer und dunklerer, einfacherer und bunterer Färbung, anſprechender Lieblichkeit und ergreifender Erhabenheit, ſanfterer und ſpannenderer Bewegung nicht entbehrend. Die Muſik bietet im Oratorium ihre Mittel bereits in mannigfaltigerer und draſtiſcherer Weiſe auf, aber ſie geht über das Maaß ausdrucksvoller Schönheit noch nicht hinaus, weil ſie die verwickeltern, drängendern Momente der Handlung vor unſern Blicken verbirgt und auch die handelnden Perſonen nur vorübergehend oder gar nicht in derjenigen Aufgeregtheit zeigt, die erſt mit der ſeeniſchen Darſtellung verträglich iſt. Das Gefühl ergießt ſich voll, aber nicht in ausſchreitendem Uebermaaß, es bleibt Alles innerhalb der Linie der reinen Schönheit, das Ganze athmet eine ideale Zartheit, eine zurückhaltende Jungfräulichkeit, welche der Oper allerdings fehlt, weil ſie die Conflicte und Affecte des realen Lebens in ihrer ganzen Schärfe und Macht zur Anſchauung bringen muß. Aber — und dieſe Seite der Sache iſt ebenſowenig zu überſehen — die Oper kann doch dieſes Element der Idealität, des feinern Gefühlsausdrucks ſowie des tiefen Gefühlsgehalts auch in ſich aufnehmen, das Zarte mit dem Scharfeinſchneidenden, das Jungfräuliche

mit dem Männlichderben vereinigen, ſie kann die Kunſtform des Oratoriums auf höherer Stufe reproduciren und mit dem vollſtändig entwickelten dramatiſchen Prinzip verſchmelzen, während das Oratorium in dieſes Gebiet nie ganz einzutreten, ſondern es nur unvollſtändig abzubilden und nur im Vorübergehen es zu berühren vermag; die Oper iſt eine univerſellere Form, zu der das Oratorium geradezu ſelbſt hindrängt, je mehr es ſich der rein lyriſchen Muſik gegenüber in ſeiner Eigenthümlichkeit, d. h. nach der dramatiſchen Seite hin entwickelt. So hat gerade Händel's letztes Oratorium Jephtha einen ſo entſchiedenen Charakter dramatiſcher Verwicklung und dramatiſcher Erregtheit der Empfindungen und Affecte, daß die Oratorienform zu weich, zu zart, zu farblos erſcheint; gerade der Meiſter des Oratoriums mußte, nachdem er eine ſo große Reihe lyriſcher und epiſcher Werke dieſer Gattung durchgearbeitet hatte, naturgemäß endlich wieder bei dramatiſchern Stoffen ankommen, die bereits nach vollſtändiger ſceniſcher Darſtellung verlangen.

§. 820.

Das größere Tonwerk wird rein dramatiſchlyriſch, wenn es nicht mehr den für das Subject an ein objectives Geſchehen ſich knüpfenden, ſondern lediglich den in einer Handlung ſelbſt zu Tage tretenden Gefühlsinhalt d. h. die Gefühle und Stimmungen der Perſonen der Handlung, wie dieſelben den Gang der Handlung theils beſtimmen, theils durch ihn beſtimmt werden, muſikaliſch darſtellt, und wenn es hiemit ſowohl eine ſceniſche Darſtellung der ganzen Handlung, als auch eine Tonmalerei verbindet, welche allen beſonders hervorzuhebenden und muſikaliſcher Veranſchaulichung fähigen Momenten und Partien der Handlung dieſe Veranſchaulichung zur Seite ſtellt.

Der §. hebt die muſikaliſche Begleitung der Handlung erſt hier ausdrücklich hervor, weil ſie im Oratorium um ſeines ſubjectiv innerlichen Charakters willen weniger bedeutend und durchgreifend iſt. Geht die Veranſchaulichung einer Handlung bis zur vollſtändigen ſceniſchen Darſtellung fort, mit welcher eine reiche Zahl mannigfachſter im Oratorium verſchwiegen bleibender oder blos kurz erzählter Einzelactionen, Situationen, Zufälle, Ueberraſchungen, Schreckniſſe, Wirrniſſe, Tumulte, oder auch concrete Handlungen, wie Tanz, Marſch, Prozeſſion, Opfer, offen auf den Schauplatz treten, ſo wird das Verhältniß anders, die Muſik muß hier wirklich über die bloße Gefühls- und Affectsſchilderung zur Malerei von Situationen, Begebenheiten und Handlungen oder doch zu einer ihre Bedeutung andeutenden Begleitung fortgehen, ſie kann da nicht ſchweigen, wo die Vorgänge auf der Bühne ſo laut reden, ſie muß auch dem Ohre einen kräftigen und beſtimmten Eindruck von Dem geben, was das Auge in

lebendiger Wirklichkeit vor ſich ſieht; ſie muß den „Gefühlsgehalt“ der Ereigniſſe und Handlungen gerade ſo objectiviren, wie die Gefühle ſelbſt, einmal deßwegen, weil auch von letztern (z. B. dem Schrecken, der Unruhe, der innern Vernichtung) ein vollſtändig klares muſikaliſches Bild erſt entſteht, wenn ſie nicht gemalt werden, ohne zugleich die ſie bedingenden und beſtimmenden Anläſſe (ſchreckendes, niederſchmetterndes Auftreten einer höhern Natur- oder Schickſalsgewalt u. dgl.) zu malen, und für's Zweite auch hievon abgeſehen ſchon darum, weil jeder nicht indifferenten oder zu unbedeutenden Begebenheit, Lage und Action auch an ſich irgend ein Gefühlsgehalt, ein Verhältniß zum Gefühl, eine Art auf das Gemüth ſo oder anders zu wirken (zu ſchrecken, zu beunruhigen, lebhaft zu beſchäftigen, Behagen zu erregen, komiſch zu ergötzen, frei aufathmen zu laſſen u. ſ. f.) eigen iſt, ein Gefühlsgehalt, deſſen Nichtmalung der muſikaliſchen Darſtellung der Geſammthandlung alles höhere Leben und alle beſtimmtere Färbung entziehen würde. Das Mittel, das die Muſik dazu hat, ſind die Kräfte, Klangfarben und charakteriſtiſchen Tonbewegungen des Orcheſters und der einzelnen Inſtrumente. Das Oratorium ſteht noch immer wie der rein lyriſchen, ſo der bloßen Vocalmuſik näher, weil es dieſe inſtrumentale Malerei der Situationen und Handlungen nur in beſchränkterem Maaße anwendet; erſt mit dem muſikaliſchen Drama tritt die Wechſelwirkung von Vocal- und Inſtrumentalmuſik vollſtändig in Wirklichkeit, obwohl auch hier das durch die Natur der Sache gebotene Verhältniß der Unterordnung des Orcheſters unter den Geſang nicht aufgehoben werden darf, wenn nicht die Klarheit und Schönheit des Ganzen zu Grunde gehen ſoll. Der Schwerpunct liegt auch im muſikaliſchen Drama auf Seiten der Malerei des Innern, der Empfindungen und Affecte, die ihr allein vollkommen gelingen kann; wird dieſer Schwerpunkt verſchoben, ſo tritt der ſchon erwähnte Purismus in ſein relatives Recht ein, der die Wahrheit und Innigkeit des melodiſchen Gefühlsausdrucks für das Ein und Alles der Muſik erklärt. — Bloße Inſtrumentalbegleitung der Handlung eines (geſprochenen) Drama's, das ſog. Melodrama, iſt zuläſſig bei Werken, in welchen das Element der lyriſchen Empfindung (wie z. B. theilweiſe in Göthe's Egmont) ſich ſo entſchieden geltend macht, daß muſikaliſche Begleitung einzelner Momente der Handlung, in welchen dieſes lyriſche Element ganz für ſich heraustritt, naturgemäß iſt und nichts Störendes in's Ganze hereinbringt. In der Regel aber muß der Gang des nichtmuſikaliſchen Drama's einen Verlauf nehmen, der innerhalb der Sphäre des realen nach außen gewendeten Handelns bleibt und mithin ſolche Uebergänge in's lyriſche Gebiet ausſchließt, daher das Melodrama und ebenſo die nur unter denſelben Bedingungen wie dieſes zuläſſige Muſik der Zwiſchenacte blos eine exceptionelle Nebenform der dramatiſchen Muſik bilden kann. Daſſelbe gilt, nur in anderer Weiſe, vom Ballet,

dem pantomimiſchen Drama mit Inſtrumentalbegleitung, einer Form, die durch ſich ſelbſt auf einen engen Kreis poetiſcher Darſtellungen beſchränkt iſt, der Muſik aber allerdings Stoff zu charakteriſtiſchen Compoſitionen gewähren kann.

§. 821.

1. Wenn das dramatiſche Tonwerk über die Schilderung einfacherer und beſchränkterer Vorgänge zur eigentlichen „Handlung" von größerem Umfang und von concreter Entwicklung ſich ausdehnt, welche das Product der Charaktere einer Mehrheit in ihr zuſammentreffender Perſonen und beſtimmter Verhältniſſe und Situationen, in denen ſie ſich finden, iſt und ihrem ganzen Verlaufe nach
2. bis zu ihrem nothwendigen Abſchluſſe zur Darſtellung kommt, ſo iſt hiemit die Oper gegeben. Die Muſik iſt in der Oper Selbſtzweck, nicht bloßes Mittel zu einer Verſchärfung oder Verdeutlichung des dramatiſchen Ausdrucks, und die Anlage des Drama's muß daher der Muſik zu freier Entfaltung ihrer ſelbſt, d. h. zu ungehemmter Gefühlsmalerei, die ihr Weſen iſt, Raum gewähren. Andrerſeits iſt der Zweck der Oper eine rein dramatiſche, Handlung und zwar eben dieſe beſtimmte Handlung zu muſikaliſchem Ausdruck erhebende Muſik, der dramatiſche Ausdruck alſo Grundgeſetz der Opernmuſik. Beide Forderungen finden ihre Vereinigung und Vermittlung darin, daß die Oper ſo angelegt iſt, daß in der Handlung, im Drama ſelbſt der Gefühlsgehalt das Ueberwiegende und überall Heraustretende iſt, das Drama ſomit ſelbſt einen muſikaliſchen Ausdruck, der überall Gefühl in reichen Formen und Farben oder in freier Entfaltung der Mittel der Muſik malt, nicht nur zuläßt, ſondern geradezu fordert.

2. Kleinere Formen, wie die Scene, die nur eine einzelne dramatiſche Situation oder (wie die Ode-ſymphonie Columbus von F. David) eine Reihe ſolcher muſikaliſch, wiewohl ohne theatraliſche Darſtellung (ſomit noch in der Art des Oratoriums) veranſchaulicht, das Sing- und Liederſpiel, das Vaudeville (Singſpiel, das vorzugsweiſe Volkslieder in ſich aufnimmt), können als Uebergangsſtufen zwiſchen Oratorium ſowie zwiſchen reiner Vocalmuſik und Oper wohl für ſich beſtehen, aber ſie bilden keine Hauptgattung, weil es ihnen an einer ſich in ſich verwickelnden und vertiefenden Handlung fehlt; ſie heben nur den Gefühlsgehalt einzelner Momente heraus, ſie ſind Situationsbilder (§. 711) oder Reihen von ſolchen und laſſen daher auch mit der Muſik den Dialog abwechſeln, ſobald die lyriſchen Momente vorüber ſind und die Handlung, d. h. das was ſie an Handlung haben und dem es an muſikaliſch zu ſchildernder innerer dramatiſcher Erregtheit und Bedeutſamkeit fehlt, wieder ihren Verlauf nimmt. Um muſikaliſch darſtellbar zu ſein, muß, wie ſchon §. 820 bemerkt iſt, die Handlung ſtärkern Gefühlsgehalt, höhere Eindringlichkeit und Nachdrück-

lichkeit, intenſivere Wirkung auf Gefühl und Gemüth haben; wo kein beſtimmter, ſcharfer Eindruck auf die Empfindung iſt, da iſt kein Stoff zur Muſik; eine ſolche Nachdrücklichkeit und Eindringlichkeit aber gewinnt die Handlung erſt bei concreterer Verwicklung, wie das eigentliche Drama ſie darſtellt, und daher entſteht auch erſt mit dieſem die wahrhaft dramatiſche Muſik, das vollkommen dramatiſche Tonwerk.

*. Die Sätze, welche die zweite Hälfte des §. aufſtellt, ſind ſchon in §. 802 (der Wagner'ſchen Schule gegenüber) ſowie in §. 818 vorbereitet, und es iſt daher hier blos genauer anzugeben, worin die Anlage der Oper beſtehe, vermöge welcher in der Handlung ſelbſt der Gefühlsgehalt ſo überwiegt und ſo überall heraustritt, daß ſie ſelbſt nicht einen dürftig trockenen, ſondern voll muſikaliſchen, alle Mittel melodiſcher, harmoniſcher, rhythmiſch-dynamiſcher Entfaltung verwendenden Ausdruck poſtulirt. Der Gefühlsgehalt muß 1) *überwiegen*; denn Lyrik bleibt die Muſik immer, da die Tonmalerei, welche objective Ereigniſſe und Actionen begleitet, immer von untergeordneter Stellung und Bedeutung bleiben muß, auch die Oper iſt dramatiſchlyriſches Gedicht. Damit iſt gegeben, daß die Handlung der Oper *einfach* ſein muß, einfach in dem Sinne, daß nicht zu viel Handlung, zu viel „Action," d. h. nicht zu viele und zu große Partieen in ihr ſind, in welchen gehandelt oder verhandelt wird, in welchen die Perſonen aus der Sphäre des Gefühls in die breite Sphäre des Verſtändigpraktiſchen hinaustreten. Eine Oper, welche zu viel Action und in ihr ihren Schwerpunct hat, müßte manches Unmuſikaliſche muſikaliſch componiren und würde ſelbſt, wenn dieſer Uebelſtand vermieden werden könnte, zu einer Breite und Dehnung der muſikaliſchen Compoſition, die all den umfangreichen Verſchlingungen und Wendungen der in's Detail ſich ausſpinnenden Actionen zu folgen hätte, genöthigt werden, bei welcher nichts Anderes als Stoffüberfüllung, Undurchſichtigkeit, Ermüdung herauskäme. Zu viel und zu ſpezialiſirte Handlung abſorbirt zudem das Intereſſe an der Muſik; durch Ueberladung mit Handlung wird die Oper allerdings ein Zwitter, ein Compoſitum aus unverträglichen, nicht zur Einheit zuſammenzuſchauenden Elementen (S. 829 f.), bei dem man bald die Muſik wegwünſcht, um die Handlung rein zu haben und ſie nicht durch die Muſik ſtets retardirt zu ſehen, oft aber auch die Handlung, um der Muſik ungeſtörter folgen zu können. So kann es, um von andern Beiſpielen zu ſchweigen, nicht geleugnet werden, daß die Oper Figaro in Vergleich mit Don Juan zu viel Handlung und zu viele der muſikaliſchen Compoſition widerſtrebende Partieen von zu undurchſichtiger Verwickeltheit und von zu wenig Gefühlsgehalt hat, namentlich im erſten und letzten Finale, wo die muſikaliſche Recitation oft noch bloße Form iſt und hinter der Bewegtheit der Action ganz zurücktritt, während die beiden Finale's in Don Juan nicht nur dramatiſche, ſondern

ebenſoſehr die höchſte muſikaliſche Erregtheit und dabei eine Einfachheit haben, die das muſikaliſche Intereſſe zu ſeinem Rechte kommen läßt, ohne dem dramatiſchen Eintrag zu thun, wogegen dann allerdings die Zauberflöte wieder zu wenig Action hat, zu lyriſch, dem Oratorium zu nahe iſt; nur ein „Ueberwiegen," nicht ein das Dramatiſche abſchwächendes Vorherrſchen des weichen lyriſchen Elements iſt in der Oper das Richtige. Sodann muß 2) der Gefühlsgehalt überall *heraustreten*, qualitativ oder quantitativ. Die Handlung der Oper kann z. B. keine dem Gebiet des Verſtändigen angehörige Staatsaction, ſie muß vielmehr überall durchdrungen ſein von der Poeſie des Gefühles, des ernſten oder heitern, des tragiſchen oder komiſchen, ſie muß eine Handlung ſein, in der nicht Berechnungen, ſondern Gefühle das Wort führen, in den Vordergrund treten, thätig werden, in welcher ebenſo die Ereigniſſe, die Verwicklungen, die Erfolge Gefühlsgehalt haben, eindrucksreich, gemüherregend u. ſ. w. ſind (§. 820); die Empfindung, der Affect, die Leidenſchaft, die Gemüthsbewegung, die Herzensſtimmung müſſen die Handlung bedingen und beſtimmen, nicht der verſtändige Plan, das proſaiſche Vorgehen des berechnenden Willens und Charakters, der Charakter darf hier nur auftreten mit der Wärme oder mit der Erregbarkeit des Gefühls, die ihn unmittelbar zum Handeln treibt, ſo daß ſein Handeln ſelbſt nur ein in Praxis umgeſetztes Fühlen, ein innerlich bewegtes oder pathetiſch erregtes Handeln iſt. Aber auch quantitativ muß der Gefühlsgehalt überall heraustreten, d. h. die Gefühle müſſen nicht nur die Handlung durchgängig beſtimmen und fortgehend erwärmen und beleben, ſondern ſie müſſen auch für ſich zur Ausſprache und zur Darſtellung kommen, *zur Ausſprache*, indem die Handlung ſo angelegt iſt, daß ſie ganz von ſelbſt, ganz ungezwungen und folgerecht, ohne regelwidrige Hemmung des Fortgangs jezuweilen in Scenen ausmündet, in welchen ein zu ihr gehöriges, durch ſie veranlaßtes oder zur Aeußerung gedrängtes Gefühl Zeit hat ſich auszuſprechen, in Monologe, Dialoge des Gefühls, ähnlichen Partieen des Wortdrama's vergleichbar, nur daß in letztern auch nüchterne Reflexion und Ueberlegung zu Tage treten kann. *Zu beſonderer Darſtellung* aber müſſen die Gefühle kommen dadurch, daß innerhalb der Geſammthandlung immer auch Situationen und Actionen ſich ergeben, in welchen jene Belebung und Beſeelung des Handelns durch das Gefühl in ganz ſpezifiſch ausgeprägter Weiſe heraustritt, affectvoll erregte, gefühlvoll durchwärmte Scenen, ſowie neben dieſen auch ſolche, in welchen durch Ereigniſſe, durch dieſe oder jene Erfolge der Handlung die Gefühle, welche wir ſchon §. 814 „die paſſiven Stimmungen" genannt haben, rege und laut werden, alſo Scenen mit ergreifenden, erſchütternden, Jubel und Luſt erregenden Wendungen des Stückes. Zu beachten iſt hier die Unterſcheidung des affectvoll Erregten, Belebten und des gefühlsvoll Durch-

wärmten, Beſeelten; Beides iſt nicht Daſſelbe, und Beides muß bis auf einen gewiſſen Grad ſtets neben einander in der Oper vorkommen; ohne eine verhältnißmäßige Zahl affectvoller, lebendig erregter Scenen wird die Oper ſelbſt bei ſonſtigem tiefſtem Gefühlsinhalt zu ſtill, zu farb- und leblos, wie z. B. Fidelio dieſen Mangel zeigt; ohne gefühlsvoll bewegte Scenen aber verliert ſie an Innigkeit, an muſikaliſcher Wärme und Tiefe, wie man z. B. aus Don Juan empfindungsvollere Scenen, wie im Sertett, ohne den höhern Gehalt des Ganzen zu beeinträchtigen nicht herausnehmen dürfte und aus demſelben Grunde der Schluß des zweiten Finale's bei keiner Aufführung weggelaſſen werden ſollte (eine Abkürzung, die blos von einſeitigem Intereſſe für das draſtiſch Erregte und damit von derſelben Einſeitigkeit ausgeht, welcher ein Adagio unerträglich iſt, weil ſie nur für Allegro's und Preſto's Sinn hat).

Für die Anlage und Dispoſition des Operngedichts folgt aus dem Bisherigen, ſowie aus den allgemeinmuſikaliſchen Geſetzen des Wechſels, Contraſts, Rhythmus, der Gliederung und Gruppirung, 1) das Geſetz der Beſchränkung und der Einfachheit der Handlung; z. B. womöglich nur Zweizahl der Acte, da auf dem Boden der Muſik, die eine ſo reiche Fülle von Gedanken und Formen in ſchneller Folge an dem Hörer vorüberführt, nur das An- und Abſteigen der Handlung innerhalb dieſes engern, zweitheiligen Rahmens oder in zwei einander correſpondirenden Hälften ein wirklich überſchauliches, ſich von ſelbſt zu Einem Ganzen zuſammenfaſſendes Geſammtbild und damit einen Totaleindruck gibt, während zu viele Acte, ſelbſt wenn ſie nicht ermüden, jenen Rhythmus des An- und Abſteigens nicht ſo klar hervortreten laſſen und zu ſehr in ſelbſtändige, einander nicht mehr direct correſpondirende, als Einheit zuſammenzuſchauende Ganze aus einander fallen (auch in der Oper iſt ſomit wie überall in der Muſik die Zweitheiligkeit die Grundform); ebenſo ſchlechthin ſpannende, aber nicht in's Breite und Proſaiſche ſich verlierende, einfach und durchaus anſchaulich ſich wieder löſende, das Muſikaliſche frei gewähren laſſende Verwicklung. 2) Das Geſetz zunächſt der formalen Belebung und Vermannigfaltigung des ſonſt eintönig werdenden Ganzen durch wechſelndes Auftreten der verſchiedenen muſikaliſchen Formen, von Monodie und Lied oder liedartiger Arie bis hinauf zum Chor (Duette u. ſ. f.), vom einfachern Inſtrumentaltonſtück und einfacher Inſtrumentalbegleitung bis hinauf zu ſymphoniſcher und voller Orcheſterverwendung. 3) Das mit dem zweiten ſachlich zu demſelben Reſultat führende Geſetz des wechſelnden Hinundhergehens zwiſchen Scenen vorwärtsſchreitender Handlung und ſtillhaltender Ausſprache der Empfindung, zwiſchen Scenen affectvollen, draſtiſch bewegten Zuſammen- und Gegeneinanderwirkens der Perſonen und Maſſen und ruhigern Heraustretens der Gefühle einzelner beſonders betheiligter

Individuen, endlich zwiſchen Scenen activen, vorherrſchend thätigen, die Handlung weiterführenden Charakters und hinwiederum ſolchen, welche mehr abſchließender Natur ſind, indem in ihnen Reſultate, durch die Actionen motivirte Erfolge, Begebenheiten nebſt lebendigem Ausdruck der durch ſie erregten paſſiven Stimmungen zu Tage treten. Daß ſomit an der bisherigen Form der Oper mit ihrem Wechſel von Enſembleſtücken (beſonders ſtark bewegten, alle Kräfte zuſammenführenden, große Abſchnitte oder Abſchlüſſe der Handlung darſtellenden Finale's) und ein- oder mehrſtimmigen Soloſtücken nichts Weſentliches geändert werden, daß man aus der Oper weder ein in einſeitiger Erregtheit vorüberrauſchendes Finale oder Maſſendrama, noch ein ohne reichern Scenenwechſel ſich fortziehendes, mehr epiſches als dramatiſches Gewebe von unmelodiſch recitativiſchen Dialogen kommender und gehender Stimmen, wie man neuerdings will, machen kann, liegt am Tage; ſelbſt das blos muſikbegleitete, der antiken Tragödie verwandte Drama (§. 802), in welchem die muſikaliſche Gedankenentwicklung der poetiſchen untergeordnet und ihr nur zur Erhöhung des lyriſchen Eindrucks beigegeben wäre, könnte ohne Wechſel ein- und vielſtimmiger Muſikformen und ohne geordnete ſceniſche Dispoſition nicht beſtehen.

In Betreff der Wahl der Stoffe für die Oper ergibt ſich aus der Forderung, daß der Gefühlsgehalt überwiege und überall heraustrete, vor Allem das Negative, daß aus ihr Handlungen, die zum Geſungenwerden untauglich ſind, und Perſonen, denen ihrer ganzen Natur nach das Singen, das gemüthbewegte Aufgehen in muſikaliſchen Gefühlserguß nicht beigelegt werden kann, ſteife Charaktere, proſaiſche Rechner, reiſende Engländer mit Regenſchirm und Shawl, betrogene Betrüger, falſche Propheten, bei denen ſingender Herzenserguß nur noch eine Lüge weiter iſt, überallhin, nur nicht in die Oper, gehören. Gefühlerwärmte Handlung und gefühlwarme Perſonen können hier allein auftreten; wie alle Muſik Bild des Lebens iſt, ſo muß vor Allem in der Oper der friſche Pulsſchlag wirklichen Lebens herrſchen, wenn ſie nicht eine widerſprechende und widerliche Fiction, eine bemalte Statue, eine geſchminkte Kokette ſein ſoll. Es iſt in ihr wahrlich ſchon Fiction genug, da ſie den natürlichen Wortausdruck in einen erhöhten Stimmungsausdruck umſetzt; dieſe Fiction iſt nur dann nicht unwahr, wenn in den Perſonen ein ſo erregtes und bewegtes Leben iſt, daß der erhöhte Stimmungsausdruck für ſie als der natürliche, d. h. als ein Ausdruck erſcheint, der deßwegen an die Stelle des gewöhnlichen trete, weil das lebhafter wogende Gefühl zu einer ſtärkeren, die Schranken der Gewohnheit und Convention, die Nüchternheit der Reflexion durchbrechenden Aeußerungsweiſe dränge. In dieſer Beziehung iſt ſchon die komiſche Oper weit beſchränkter als das komiſche Drama; die reflectirtere Komik des Verſtandes, des Witzes, der Intrigue iſt von ihr ausgeſchloſſen, ihre Sphäre iſt die

unmittelbare Gefühlskomik, die frisch in's Leben heraustritt; komisch heitere, lustige Stimmungen, komisches Pathos und Poltern, komische Affecte der Furcht, der Ueberraschung, des Aergers, der getäuschten Erwartung und dergleichen bilden ihr Gebiet, da sonst die Composition an ihr keinen Stoff fände, den sie musikalisch beleben könnte. Aehnlich verhält es sich mit der ernsten Oper. Am wahrsten ist sie, wenn volle und frei sich gebende Gefühlserregtheit, Gefühlspoesie oder tiefe, innerlich ergreifende, das Herz zur Aeußerung treibende Gemüthsbewegtheit oder Beides zumal ihr Grundton ist; die Gefühlspoesie der Lebenslust, der Liebe, die Bewegtheit der Leidenschaft, der Begeisterung, der opferbereiten Hingebung, der verletzten, Sühnung eines Frevels suchenden Pietät, des heroischen Thatendranges, des Patriotismus, des Glaubensmuthes, der Kindes-, Eltern-, Gatten- und Menschenliebe, diese und verwandte Motive sind die Sphäre, aus welcher die Oper wählen muß. In dieser Beziehung hat R. Wagner ganz Recht, wenn er gegenüber einer Entartung des Opernwesens, welche unmusikalischen Sujets musikalische Kleidung umhängt, wieder auf Gefühlsstoffe dringt und solche z. B. in der deutschen Mythe sucht; nur ist es einseitig, blos in einer abstracten, poetisch überspannten Hingebung und Aufopferung, wie seine weiblichen Hauptfiguren sie darstellen, eine des musikalischen Ausdrucks würdige Gefühlsbestimmtheit finden zu wollen und überhaupt das poetische Element der Oper in dem Maaße vorherrschen zu lassen, wie es hier geschieht. Die Gefühlspoesie, wie die Oper sie zu schildern hat, verlangt freilich auch eine entsprechende poetische, nichtprosaische Umgebung; aber damit ist es noch nicht gestattet, eine ganz abstracte, phantastisch mythologische, abenteuerliche Poesie auf die Bühne zu bringen, welche ja bekanntlich mit dem Wunder nur sehr sparsam umgehen, nicht aber schlechthin Unwirkliches in Form eines Wirklichen in Scene setzen darf. Mozart's Don Juan, den Wagner nicht müde wird zu preisen, zeigt am besten was für eine Poesie in der Oper am besten wirkt, nämlich eben die Poesie des Gefühls selbst, nicht die des Mährchens, die Poesie der Lebenslust und Leidenschaft; dieser Poesie des Lebens tritt in der Person des „steinernen Gastes" die mythische Poesie allerdings zur Seite und gegenüber, aber in einer von den realen Verhältnissen der menschlichen und sittlichen Welt nicht zu weit abliegenden Form, weil es doch nur der Geist des Gemordeten ist, der erscheint, und weil sich in ihm zugleich die Idee der ebenso ernst strafenden als mit Liebe zur Besserung mahnenden ewigen Gerechtigkeit treffend personificirt. Die Oper kann an sich wohl poetischer sein als die eben genannte; sie darf uns in eine zauberhafte romantische Welt versetzen, denn der Gefühlsgehalt, der ihr die Hauptsache ist, kann auch innerhalb einer solchen sich reich entwickeln, ja das Gefühl scheint in ihr in seinem eigentlichsten Elemente zu sein, weil eine poetische Welt nur der äußere Wiederschein der

innern Poeſie des über die Schranken der Wirklichkeit ſich emporhebenden Gefühles iſt; dieſe rein poetiſche oder romantiſche Oper, wie ſie namentlich Weber ausgebildet, iſt wirklich eine vollberechtigte Gattung. Aber eine bis zum Phantaſtiſchen gehende Steigerung des Romantiſchen iſt unzuläſſig, da wenn aller feſte Boden der Wirlichkeit entſchwindet, auch für wahres Gefühl, das doch allein muſikaliſch anſpricht, kein Platz mehr iſt, ſondern in einer durch und durch unwirklichen Welt auch die Gefühle zu leerem Scheine werden ohne Leben und Wirklichkeit, ohne Kraft und Innigkeit, wie ſie zu muſikaliſchem Ausdruck als nothwendige Bedingung erforderlich iſt. Auch iſt die romantiſche Oper, ſelbſt wenn ſie ſich von ſolchen Extremen ferne hält, nicht die höchſte Gattung, eben weil in ihr doch immer zu wenig Wirklichkeit, Subſtanz, Gediegenheit, zu wenig Möglichkeit wirklicher dramatiſcher Spannung und Entwicklung, zu wenig ſelbſtthätiges Wollen und Handeln, zu viele Phantaſiegeſtalten (Geiſter u. ſ. w.), welche die Sphäre des menſchlichen Handelns verengen, zu wenig Boden für ſittliche und ſociale Verhältniſſe iſt, aus denen in Folge von Colliſionen und Conflicten eine vollgewichtigere Gefühlserregtheit und beſonders eine tiefergehende Gemüthsbewegtheit erwachſen kann; mit der Romantik wird Alles Spiel der Phantaſie, mit dem Spiel aber entſchwindet die objective, feſte Realität und damit auch der ernſtere und gediegenere Gefühlsgehalt. In Don Juan wirkt das mythiſch Poetiſche nicht als Poetiſches, ſondern lediglich als Bild einer ſittlichen Idee, die nichts Gedichtetes, ſondern abſolute Wirklichkeit iſt, und auch das andere poetiſche Element dieſer Oper, die Gefühlspoeſie der Lebensluſt, iſt nur ihre Eine Seite, ſie ruft durch den Frevel, in den ſie ſtürzt, die Gemüthsbewegtheit der verletzten Pietät und Freundſchaft gegen ſich auf, und erſt dadurch, daß dieſes ernſtere, tiefere, den einfachen ſittlichen Verhältniſſen der Wirklichkeit entnommene Gemüthselement die andere Seite des Ganzen ausmacht, wird dieſe Oper das was ſie iſt, das ebenſo ſchöne als erhabene Werk, dem kein anderes ſich vergleichen kann, weil es durch die Vereinigung beider Elemente und durch die kräftige und entſcheidende Entwicklung, die beide in ihm erhalten, einen ſonſt nirgends ſich ſo zuſammenfindenden Reichthum inhaltsvollſter Beziehungen in ſich vereinigt. Die Gattung, unter welche Don Juan fällt, kann man nicht wohl anders bezeichnen als durch den Namen ethiſchpoetiſche Oper im Gegenſatz zur romantiſchpoetiſchen; ethiſchpoetiſch iſt die Oper dann, wenn einerſeits dem ſubjectiven Element der Lebensluſt, des Genuſſes, des Glückes ein objectives ethiſches Element gegenüber- oder geradezu entgegentritt, und wenn andrerſeits beide Elemente nicht nur lebendig individualiſirt, in lebhaft und innig fühlenden Individualitäten verkörpert, ſondern das Ganze zugleich mehr oder weniger idealiſirt, über die gewöhnliche Sphäre hinausgehoben iſt, damit durch dieſe Idealität diejenige proſaiſche Realität,

welche mit der Oper als dem Kunſtwerk des poetiſch erhöhten Stimmungsausdrucks unverträglich iſt, gänzlich aus ihr entfernt werde, die ganze Handlung und Umgebung das entſprechende Abbild der in dem Drama herrſchenden erhöhten Stimmung ſei, und damit nicht minder die Individuen, welche die Vertreter der beiden Elemente, des ſubjectiven und des objectiv ethiſchen ſind, in einer idealen Höhe und umfaſſenden Bedeutſamkeit erſcheinen, vermöge welcher ſie nichts als die Träger des Prinzips, das ſie repräſentiren, ſind und dieſes Prinzip in ihnen vollſtändig und vollkommen ſeinen Ausdruck findet (wie z. B. die Geſtalt des Don Juan in dem Prinzip der freien Subjectivität, der einſeitigen Poeſie des Lebens ganz aufgeht, der Comthur aber, oder in der Zauberflöte Saraſtro mit ſeinen Prieſtern das ethiſche Prinzip in concreter Ausprägung darſtellt). Zu dieſer ethiſchpoetiſchen Gattung gehört auch *die heroiſche Oper*; ſie iſt ein etwas weniger idealiſtiſcher Zweig derſelben, ſie ſtellt der gewöhnlichen Realität nicht eine ſchlechthin poetiſche, ſondern nur eine in großartigern Formen ſich bewegende, großartigere Charaktere und großartige Motive und Actionen zeigende Wirklichkeit entgegen, das ideal, mythiſch Poetiſche kann auch in ſie hereingreifen, wie in Gluck's Iphigenien, Alceſte, Armide, ſo daß ſie ſich, wie z. B. die letztgenannte Oper, der romantiſchen Gattung hierin annähert, aber ſie bleibt dadurch von ihr getrennt, daß die Verwicklung auf ethiſchen Momenten mit beruht und daher im Kreiſe wirklicher, nicht phantaſtiſcher Verhältniſſe ſich bewegt; die heroiſche Oper kann, wie z. B. bei Spontini, das romantiſche Element auch ganz entbehren und ſich mit derjenigen Idealität begnügen, die in der Größe der Charaktere und in der ethiſchen Bedeutſamkeit der Motive und Verwicklungen liegt. *Einfach ethiſche Oper* iſt diejenige, in welcher ethiſche Momente die Handlung beſtimmen, aber die Geſtaltung des Ganzen aus den gegebenen Verhältniſſen der empiriſchen Realität nicht heraustritt; dieſer Opergattung fehlt die der erhöhten muſikaliſchen Stimmung entſprechende idealiſirte Form und Umgebung, ſie läßt ſich ſchon etwas proſaiſch an, ſo daß das Muſikaliſche den Eindruck willkürlicher, äußerlich bleibender Zuthat macht, ſo tief und gehaltvoll auch an ſich die Compoſition namentlich im Ausdruck der ethiſchen Gefühle und Stimmungen ſein mag, wie z. B. in Fidelio und Waſſerträger. *Epiſche, hiſtoriſche Oper* wäre die Gattung zu nennen, in welcher die normalen Lebensverhältniſſe auch beibehalten, die Verwicklung dagegen zwar umfaſſender und ernſter Natur, aber allgemeinerer Art und in ihrem concreten Verlauf und Abſchluß nicht durch das Ethiſche bedingt und beſtimmt, ſondern mehr Schickſal, Glück, Unglück überhaupt iſt; dieſe Gattung (wie z. B. Hugenotten, Clemenza di Tito) iſt in Gefahr, für die muſikaliſche Compoſition zu ſchwer und breit, zu ſehr mit realem Stoff überladen zu ſein oder auch kein höheres geiſtiges Intereſſe zu bieten; Stoffe ſolcher Art, obwohl den

heroiſchen verwandt, gehören mehr dem Schauſpiel als der Oper an. Dagegen eignen ſich Stoffe aus der empiriſch reellen Welt für die Oper, ſobald ſie eine einfachere Verwicklung haben und das Moment der Empfindung (des Reinmenſchlichen) ſtärker hervortreten, voller ſich ausſprechen laſſen; wenn die Handlung, obwohl an ſich nicht poetiſch, doch ganz in Gefühl, Liebe u. ſ. w. aufgeht, ſo iſt das Ganze wenigſtens lyriſch, gemüthreich genug, um für muſikaliſche Compoſition zu paſſen; ſo z. B. die Entführung aus dem Serail und ähnliche Stoffe von Opern und Operetten namentlich älterer Zeit. Jedoch nicht blos die Lyrik, ſondern auch die Komik belebt die unpoetiſche Realität zu einem Gebiet, das die Opernmuſik mit beſonderem Glück anbauen kann; die komiſche Oper entſpricht der heitern Tanzmuſik, wie die heroiſche der Marſch-, die lyriſche oder gemüthliche der Lied-, die ethiſchpoetiſche der dramatiſchen Symphoniemuſik entſpricht, ſie ſtellt das bewegte Treiben und Gegeneinanderſpielen der ſich frei ergehenden Subjectivitäten und ſubjectiven Affecte und Leidenſchaften dar, ſie hat mit der romantiſch- und ethiſchpoetiſchen Oper die Poeſie, mit der gemüthlichen die Gefühlsbelebtheit gemein und kann ſich daher auch geradezu mit ihnen verbinden (wie in Don Juan, Zauberflöte, Entführung u. ſ. f.) — eine Verbindung, die in der Muſik leichter durchzuführen iſt als im Wortdrama, weil die in der Oper nun einmal herrſchende poetiſch erhöhte Stimmung beide Gattungen eng unter ſich zuſammenhält; — die komiſche Oper tritt aber ebenſo auch für ſich auf in einer nicht unbedeutenden Mannigfaltigkeit von Unterarten, von denen die verwickeltere Converſationsoper und die einfachere gemüthlich heitere, burleske Oper am weiteſten von einander abſtehen. Während die erſtere der verſtändigern Komödie ohne Muſik ſich annähert, bildet ſich die letztere weiter aus zum idylliſchen Liederſpiel (Schäferſpiel), zum Quodlibet, zur Poſſe, Nebenformen, in welchen das Dramatiſche wieder verloren geht und davon nur das Allgemeine einer Darſtellung heiter komiſcher Situationen und Handlungen übrig bleibt. Der Name „Operette" gibt keinen beſtimmten Begriff, da er ſich nur auf den Umfang bezieht; die Operette kann noch ganz dramatiſch, wie das einactige Luſtſpiel, ſie kann aber auch mehr lyriſches Singſpiel ſein und dann zu den am Anfang des §. erwähnten Uebergangsformen gehören; ebenſo gehören zu ihr diejenigen kleinern komiſchen Stücke, die ſich noch nicht zu weit von einheitlicher Entwicklung der Handlung und vollſtändigerer muſikaliſcher Begleitung derſelben entfernen. Daß wir der komiſchen Oper nicht ſpeziell eine tragiſche, ſondern nur eine ernſte, ethiſche Oper überhaupt gegenübergeſtellt haben, iſt darin begründet, daß die Tragik in der Oper nicht dieſelbe Bedeutung und denſelben Umfang beanſpruchen kann, wie im Wortdrama. Die nothwendige Einfachheit der Handlung der Oper läßt eine ausgeführtere tragiſche Verwicklung nicht zu, und die ernſte, ethiſch-

poetiſche Oper kann daher wohl auch eine tragiſche, aber nicht eine Tragödie ſein und kann das Tragiſche nicht zum Hauptſtoffe haben, weil nicht jeder Stoff dieſer Art die einfachere Opernbehandlung zuläßt. Ein weiterer Zweifel könnte darüber entſtehen, ob innerhalb der Kategorie der ernſten Oper nicht ein Unterſchied gemacht werden ſollte zwiſchen Opern, in welchen das Einzelindividuum, und ſolchen, in denen eine größere Geſammtheit die Hauptperſon iſt und den Mittelpunct des Ganzen bildet. Das Oratorium leiſtet Großes in dieſer letztern Gattung (Judas Maccabäus, Israel in Aegypten); ſoll die Oper es ihm nicht gleichthun? ſoll ſie nicht auch Völkergeſchicke auf die Bühne bringen und mit den Chören, die ſie dazu aufzubieten hätte, großartigere Wirkungen erſtreben, als ſie es gewöhnlich thut? Die Frage iſt zu bejahen, ſofern in dieſer Beziehung allerdings mehr geſchehen kann, als namentlich in der claſſiſchen Blüthezeit der deutſchen Oper geſchehen iſt, aber zu verneinen, ſofern damit gemeint wäre, es ſollte geradezu die Geſammtheit ſtatt des Einzelſubjects zum Mittelpunct der Handlung gemacht werden. Dieß konnte bis jetzt ſelbſt von R. Wagner nicht verſucht werden, weil nur das individuelle Leben ſo begrenzt und ſo bedingt, ſo beweglich iſt, um in dem Wechſel der Aetivität ſowohl als der Geſchicke dargeſtellt zu werden, ohne welchen es kein Drama und vollends keine Oper gibt. Es wäre allerdings eine würdige Aufgabe der zukünftigen Muſik, etwa in heroiſchen Opern, von welcher Gattung ohnedieß für die Muſik mehr zu hoffen iſt als von der mythiſchromantiſchen, Individuum und Geſammtheit in eine engere Verbindung zu bringen, in eine Verbindung wie ſie von Händel in ſeinen Oratorien ausgeführt, von Gluck in kleinerem Maaßſtabe verſucht wurde, und wie ſie Beethoven bei ſeiner Sinfonia eroica vorgeſchwebt haben mag. Einfach iſt die Sache freilich nicht; große Maſſen ſind für die Oper bald zu ſchwer, und der tiefpraktiſche Ernſt, der ſolche Tonwerke zu durchdringen hätte, könnte ſich mit dem Singen, das auf der Bühne gerade durch ſeinen Contraſt zur gewöhnlichen Stimmungsäußerung (zur Rede) ſich ſtets als etwas rein Poetiſches ausnimmt, leicht als unverträglich zeigen; die Frage muß daher eine offene bleiben und ihre Beantwortung von künftigen Entwicklungen erwartet werden.

Ueber die Stellung des Orcheſters in der Oper iſt nach früher (beſonders §. 820) Bemerktem nur beizufügen, daß es nicht blos die Einzelgeſänge, Arien, Chöre u. ſ. f. und nicht blos die einzelnen Handlungen malend, ausführend, verſtärkend, ſympathiſirend begleitet, ſondern auch die beharrliche harmoniſche Grundlage der großen Opernmelodie bildet (vgl. S. 897). Das Orcheſter ſchlingt ein Band der Einheit um das in Scenen, Handlungen und Perſonen ſtets wechſelnde Ganze; wegen des Ueberwiegens und Heraustretens des Gefühlsgehalts muß die Oper die Handlung in eine Reihe von Scenen zerfällen, in welchen das Gefühl ſich ausſpricht,

die hiedurch momentan beeinträchtigte Continuität des Fortgangs ſtellt das Orcheſter her, indem es Alles ſtets mit gleich unermüdeter Beweglichkeit begleitet, den Faden ſtets lebendig weiter führt, Pauſen ausfüllt, Uebergänge (wie z. B. im Sertett des Don Juan) von einer Wendung der Handlung zur andern bildet u. ſ. f. Das Orcheſter beginnt die Handlung mit der Ouvertüre (deren Weglaſſung den Uebelſtand mit ſich führt, daß wir ſo nicht gleich dieſe zuſammenhaltende, hiemit auch den Totaleindruck erhöhende Grundlage des Ganzen bekommen), es leitet ſie in belebtem Gange fort durch alle Wechſel, hebt ſich und ſenkt ſich, vereinfacht und verſtärkt ſich mit ihr, bezeichnet ihre Höhe und Ruhepuncte, ihre Verwicklungen und ihre Abwicklung und ſchließt ſie mit Kraft und Beſtimmtheit ab, obwohl es hier auf eine der Ouvertüre entſprechende reichere Entfaltung ſeiner Mittel verzichten muß, indem ein hintennachkommender Nachhall der ſo reich bewegten Muſik, mit welcher es die Handlung begleitete, nur matt und ſchwach erſcheinen würde; die dramatiſche Muſik kann nicht enden mit einem lyriſchen Nachklang, und an dieſem Puncte bleibt daher der ſymmetriſche Bau der Oper unvollendet, auch dieß einer der Fälle, in welchen die Muſik die Strenge der Form dem Ausdruck unterordnen muß.

C.

Die Geſchichte der Muſik.

§. 822.

1. Die Geſchichte der Muſik zeigt eine weit langſamere Entwicklung als die der übrigen Künſte; die äußeren Momente, daß die Muſik als begleitende Kunſt ſich ſchwerer zur Selbſtändigkeit entfaltet, und daß das Tonmaterial ohne beſtimmtes Naturvorbild größtentheils erſt zu entdecken und zu geſtalten iſt, ehe es Mittel eines künſtleriſchen muſikaliſchen Ausdrucks werden kann, wirken mit der Idealität und Innerlichkeit des Weſens der Muſik ſelbſt zu dieſem Reſultate
2. zuſammen. Das treibende Motiv der Entwicklung iſt auch hier der Gegenſatz und Streit der beiden Stylprinzipien, des directen und indirecten Idealiſmus, zu welchem aber noch ein weiteres Moment, der Kampf des abſtract formaliſtiſchen Prinzips mit dem des freien Gefühlsausdrucks hinzukommt.

1. Die formal techniſchen Schwierigkeiten ſind bei der Muſik größer als bei andern Künſten. Sie tritt zuerſt unſelbſtändig als Verſtärkung der

Rede, des Rufens, als Mittel zu Signalen, zur Erhöhung feierlicher oder vergnügter Stimmung, als vorübergehendes Spiel mit Inſtrumentalklängen auf; man kann lange gar nicht daran denken, dieſe nicht geſtaltenbildende Kunſt doch als ſolche zu behandeln, ſie zu eigener Entwicklung zu erheben, Tonbilder, Tongemälde aus dem Tone zu erſchaffen; wie die poetiſche Lyrik nur ſchwer und ſpät zum Drama ſich herausringt, ſo und noch mehr die Muſik zu beſonderem Fürſichſein. Die Schwierigkeit der Entdeckung und künſtleriſchen Geſtaltung des Tonmaterials (§. 767, ₂) kommt hinzu; die Herausfindung der mathematiſch acuſtiſchen Verhältniſſe fordert Beobachtung, Reflexion und ſomit höhere Cultur (daher die langſamen Fortſchritte im Mittelalter). Die Idealität der Muſik macht ſie unfaßbar, hält ſie lange auf der Stufe des taſtenden Herumſuchens zurück, und auch von all dieſen formellen Hemmniſſen abgeſehen, kann der Trieb zu concreterem muſikaliſchem Gefühlsausdruck, mit welchem die Muſik erſt zu ihrer ganzen Innerlichkeit vordringt, ſo lange nicht erwachen, als das ſubjective Gefühlsleben ſelbſt gebunden und gehemmt oder noch zu wenig entwickelt iſt in Folge einer die freie Berechtigung der Subjectivität noch nicht zur Anerkennung zulaſſenden einſeitig objectiven oder dualiſtiſch unfreien Weltanſchauung. Die Muſik iſt ein Sichſelbſtvernehmen des Subjects in ſeinem Gefühl, in welchem es ſich nach Dem was es ſelbſt bewegt, nach ſeinen Empfindungen, Freuden, Leiden, Hoffnungen gegenſtändlich wird; dieſes Sichſelbſtvernehmenwollen hat überall und immer Keime und Blüthen des Volkslieds hervorgetrieben, indem in der volksthümlichen Sphäre das individuelle Einzelleben von lebendiger muſikaliſcher Aeußerung ſeines Gefühls nie zurückgehalten werden konnte, aber auf dem Gebiet des öffentlichen, des religiöſen und politiſchen Lebens fand dieſes Prinzip erſt mit dem Aufgang der modernen Zeit ſeine Geltung, und es begegnet uns daher im Alterthum und Mittelalter die merkwürdige Erſcheinung, daß der Muſik politiſch und religiös gerade die entgegengeſetzte Beſtimmung zugewieſen wird, die Gefühlsäußerung in objective, der Willkür des Einzelſubjects entnommene plaſtiſche Formen zu bringen, obwohl eine Reaction hiegegen, eine Regſamkeit des freien Prinzips, ſchon frühe ſich zeigt und endlich im Ausgang der mittlern Zeit gewaltſam ſich Bahn bricht.

₂. Auf dem Boden der Muſik bekämpfen einander dem zuletzt Bemerkten zufolge nicht nur directer und indirecter Idealiſmus, reine Formſchönheit und charakteriſtiſch individueller und naturaliſtiſcher Gefühlsausdruck, ſondern auch Form und Ausdruck überhaupt (vergl. §. 792), objective Gebundenheit und ſubjective Freiheit. Die religiöspolitiſche Praxis, die Theorie und der Zeitgeſchmack vereinigen ſich von ſcheinbar ganz entlegenen Geſichtspuncten aus in dem Streben, der Muſik feſte Formen zu geben; die erſtere ſuchte Typen zu fixiren, in denen die Muſik unverändert ſich bewegen ſollte, um objective,

gleichmäßige Haltung, beſtimmten Styl, wie ihn z. B. kirchliche Zwecke fordern, zu erhalten und zu bewahren; die Theorie fand ſich, ſobald man in der künſtleriſchen Geſtaltung des Tonmaterials zu beſtimmten Reſultaten, zur Unterſcheidung von Tonarten und Tongeſchlechtern, der conſonirenden und diſſonirenden Accorde, der verſchiedenen Arten der Modulation, der verſchiedenen Formen der Stimmverflechtung (Contrapunct u. ſ. f.), der Geſetze der Gliederung der Tonſtücke (der Arien', der Marſch- und Tanzmuſik, der Ouvertüre und Symphonie) vorgedrungen war, mit Naturnothwendigkeit getrieben, dieſe Reſultate feſtzuhalten, in's Einzelne auszubilden, ſie in Syſteme zu bringen, welche der Compoſition die Geſetzmäßigkeit und Methode verleihen ſollten, die gerade der Muſik ſo nöthig iſt wegen der Flüſſigkeit und Freiheit ihres ganzen Weſens; die verſchiedenen Zeitalter übten einen ähnlichen Zwang aus durch den Geſchmack, der zwar ſtets wechſelnd, aber doch unter entſchiedenem Einfluß auf die Kunſt für gewiſſe Compoſitionsgattungen (z. B. Contrapunct, Madrigal), für die eine oder andere Manier der muſikaliſchen Figuren (z. B. der Arie), der Inſtrumentation u. ſ. f. ſich entſchied, indem jede Zeit vermöge ihrer ganzen Bildungs- und Anſchauungsweiſe unwillkürlich eine Vorliebe für Formen hat, welche derſelben irgendwie entſprechen. Gerade der freiſten aller Künſte hat ſich ſo ein Formalismus typiſcher Obſervanz, grübelnder Theorie, einengender Deſpotie des Geſchmacks angehängt, der ſie wiederholt mit Erſtarrung und Veräußerlichung bedrohte, ebenſo aber auch durch ſeine Einſeitigkeit in gewiſſen Epochen ein nur um ſo kräftigeres Erwachen des freien Prinzips hervorrief; die Geſchichte der Muſik geht nicht in gerader Linie vorwärts, ſondern in dem fortwährenden Wechſel und Kampf der beiden entgegengeſetzten Prinzipien, deren jedes ſein Recht, aber auch jedes, wo es für ſich ſein will, ſeine Einſeitigkeit hat. Auch der Gegenſatz des directen und indirecten Idealismus nimmt nach einer Seite hin an dem Kampfe des formalen und des freien Prinzips Theil; der directe Idealismus mit ſeiner Tendenz auf Schönheit der muſikaliſchen Gebilde ſchafft ſich auch ſogleich feſte Formen, die er allerdings mit ſchönem Inhalt (Ausdruck) erfüllt, die aber nur um ſo mehr ſich zu fixiren, ſich als unabänderlich geltend zu machen ſuchen, je mehr in ihnen und mittelſt ihrer geleiſtet worden iſt, er wählt ſeinem ganzen Prinzip gemäß einfachere Harmonieen, Rhythmen, einfachere Gliederungen der Theile, Sätze und Tonſtücke und ſtellt hiemit unabſichtlich feſte Typen hin, die ſodann der indirecte Idealismus, um ſich frei und voll zu bewegen, ſprengen muß, ſo daß dieſer letztere zu ſeinen übrigen Eigenſchaften, mit denen er dem directen gegenüberſteht, auch noch die Tendenz auf reine Freiheit, die Neigung zu transſcendentem Ueberfliegen feſter Maaße und Grenzen hinzu erhält; der indirecte Idealismus der Malerei hat ſtets ſein Maaß an den gegebenen Formen der Wirklichkeit, aber die Muſik hat ein ſolches nicht, ſie ſcheint

ſich in's Unendliche expandiren zu können, und ſie neigt ſich dieſem Extreme von Zeit zu Zeit wirklich zu, weil der Gefühlsausdruck einmal in abſolute Form ſich nicht bannen läßt. Mit dem Bisherigen iſt jedoch nicht geſagt, daß der directe Idealiſmus blos auf Seiten des Form-, der indirecte blos auf Seiten des Freiheitsprinzips ſtehe; beide Gegenſätze ſind nicht identiſch, ſie berühren ſich zwar mit einander, aber ſie haben auch noch eine zweite Seite, von welcher aus ihr Verhältniß eine andere Geſtalt annimmt. Der directe Idealiſmus hält die Form entſchieden feſt, aber er iſt nicht formaliſtiſch, er geht auf ſchönen Ausdruck des Einzelnen, er ſucht die typiſchen Formen, wo er ſich ihrer bedient, freier und belebter, einfacher und durchſichtiger zu machen (wie z. B. die römiſche Schule Canon und Contrapunct, Mozart die Fuge); der indirecte Idealiſmus dagegen kann (wie bei S. Bach) ſehr gut auch in typiſche Formen ſeinen tiefern Ausdruck, ſeine ſchärfere Charakteriſtik, ſeine dunklern Harmonieen, ſeine kräftigern Farben legen, obwohl er allerdings nur dann ganz in ſeiner Sphäre iſt und vollkommen ſich verwirklicht, wenn er die Form zerbricht und frei dem Fluge des individuellen Genius folgt; die beiden Gegenſätze decken alſo einander nicht ganz, wie dieß ſchon in §. 792 u. f. ſich geltend machte, ſie durchkreuzen ſich vielmehr blos an einigen Puncten. Der Gegenſatz des directen und indirecten Idealiſmus iſt dem zwiſchen Form- und Freiheitsprinzip nicht ſubordinirt als bloße Spezification von ihm, ſondern er ſteht neben, ja über ihm, denn er iſt ein concreter Gegenſatz, deſſen beide Seiten wirklich etwas muſikaliſch Ganzes für ſich ſind, während der zwiſchen Form- und Freiheitsprinzip ein abſtracter Gegenſatz iſt, der in ſeiner Reinheit gar nicht erſcheinen kann, weil weder die abſtracte Form noch die abſtracte Bewegungsfreiheit noch Muſik wäre; aber auch der abſtractere Gegenſatz iſt in der Muſik von ſehr großer hiſtoriſcher Bedeutung, welche darauf beruht, daß die Muſik einerſeits nach feſten Formen ringen muß, um ein Geſetz zu haben, und andrerſeits durch ſich ſelbſt doch ſtets wieder über ſie hinausgetrieben wird; es wird ſich zeigen, daß das Freiheitsprinzip zuletzt nicht blos gegen die Form, ſondern gegen den Inhalt und Ausdruck ſelbſt negativ wird und ſo die extremſte Subjectivität in der Muſik Raum gewinnt.

§. 823.

Das Alterthum bringt es vermöge ſeines plaſtiſchen Charakters bis zur Herſtellung eines künſtleriſch brauchbaren, ausdrucksfähigen Tonmaterials, aber es ſucht den Ausdruck in dieſem künſtleriſch gegliederten Material ſelbſt, in der auf ſcharfſühlende Unterſcheidung gegründeten Verwendung der in den Charakteren (Stimmungsunterſchieden) der verſchiedenen Tonlagen, Tongeſchlechter, Tonarten, Rhythmen, Inſtrumentengattungen gegebenen allgemeinen

Ausdrucksmittel; es gelangt nicht zu einer Belebung des ſcharfgegliederten Materials durch individualiſirende Melodie, durch eine das Tonſyſtem modulatoriſch in Fluß ſetzende, concrete Accordklänge erzeugende Harmonie; die Muſik bleibt daher unentwickelt, ſie hat Ausdruck, aber nur typiſchabſtracten, ſie hat Schönheit, aber nur durch Begrenzung, durch abſolute Durchſichtigkeit, durch Fernhaltung alles Concreten, das die Einfachheit des Stimmungsausdrucks beeinträchtigt, ſie trennt ſich ebendarum auch nicht weſentlich los von dem Bunde mit Poeſie und Orcheſtik, in welchem ſie ſich zu dieſer ebenſo ſcharfgegliederten als einfachen Form entwickelt hat, ſie bleibt melodiöſe, rhythmiſirte Declamation und Begleitungsmuſik, welche der poetiſch erregten Rede und mimiſchen Bewegung Maaß, Takt und Stimmungston gibt; es iſt directer Idealiſmus, der das Ungeregelte der Gefühlsäußerungen in ſchöne und beſtimmte Form bringt, aber in dieſem Formalen ſtehen bleibt und ſo zum Formalismus wird.

Die Muſik des Orients könnte hier nicht in Betracht kommen, ſelbſt wenn wir beſſer von ihr unterrichtet wären als wir es ſind. Kulturgeſchichtlich iſt es allerdings von großem Intereſſe zu ſehen, wie z. B. der zartfühlende Inder die feinern Klänge der Saiten-, der trockene Chineſe den handgreiflichen Lärm und das ohrenfälligere Geklingel der Schlag- und Klinginſtrumente vorzieht; es iſt ferner namentlich dieß nicht zu bezweifeln, daß im iſraelitiſchen Volke der erhabenen und gefühlreichen Entwicklung, die ſeine religiöſe Lyrik nahm, auch eine Geſtaltung der Geſang- und Inſtrumentenmuſik zur Seite ging, die ſich vor der der übrigen Semiten gewiß durch Einfachheit und Würde auszeichnete; aber von freier muſikaliſcher Productivität iſt keine Spur, der Geſang bewegte ſich in wenigen traditionellen Tonweiſen, und die Inſtrumentenmuſik, wenn ſie auch für die damalige Zeit prächtig und feſtlich war, kam über eine ganz einfache Begleitung der Stimmen oder religiöſer Acte niemals hinaus, daher denn auch ſeit der Berührung des jüdiſchen Geiſtes mit dem Hellenismus die griechiſche Muſik die herrſchende und namentlich von den alexandriniſchen Juden nachgebildet ward.

Die Griechen brechen auch in der Muſik für alle Folgezeit Bahn durch die künſtleriſche Geſtaltung des Tonmaterials, deren klare und ſcharfe Herausſtellung vor Allem ihr Werk iſt. Herſtellung von Saiteninſtrumenten mit vollſtändiger Octave, Auffindung und Scheidung der diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen Leiter (welche letztere jedoch wegen der Schwierigkeit des Fortgangs in Vierteltönen wieder aufgegeben ward, indem derſelbe auf die Dauer der Klarheit des griechiſchen Geiſtes nicht zuſagen konnte), Aufbau von (transponibeln) vier Moll- und drei Durtongeſchlechtern auf den ſieben Tönen der diatoniſchen Leiter, welche nebſt ihren Nebentonarten ſpäter Grundlage der Kirchentonarten (obwohl zum Theil mit ver-

änderten Benennungen) wurden, Feſtſtellung von dreizehn Tonarten (toni) auf beſtimmten Stufen des Tonſyſtems, feine Belauſchung des Stimmungscharakters aller dieſer Scalengattungen, ſowie des Klangcharakters der verſchiedenen Tonlagen, eine auf dieſe Beobachtung gegründete Verwendung der Tonarten (und der Ausweichungen von der einen in die andere) für die verſchiedenen Zweige der lyriſchen, dramatiſchen und orcheſtiſchen Muſik, ſowie der verſchiedenen Tonlagen für Chor- und monodiſche Muſik, insbeſondere Herſtellung eines in kräftigernſtem Baſſe ſingenden Männerchoros für die Tragödie, ſodann beſondere Pflege und höhere Ausbildung der feiner geiſtigen Muſik der Saiteninſtrumente, taktmäßige Bewegung des Chor- und Einzelgeſangs, gleichfalls mit Rückſicht auf die Stimmungsunterſchiede der rhythmiſchen Bewegungsweiſen verſchieden geartet, dieß Alles gehört ganz oder vorzugsweiſe den Griechen an. Sie ſelbſt ſchufen mit dieſen Mitteln eine Muſik, die uns deßwegen fremdartig erſcheint, weil unſere Ausdrucksmittel weit concreter ſind als die ihrigen; den Griechen wirkten die verſchiedenen Stimmlagen, Baß, Bariton, Tenor als ſolche direct, jede in Gemäßheit ihrer natürlichen Klangfarbe, die auch auf uns ihren Eindruck nicht verfehlt, ſie überließen ſich und lauſchten dem Eindruck ihrer Moll- und Durleitern direct, dieß Alles gewann Charakter und Ausdruck für ſie nicht erſt vermittelt durch reiche Melodieentwicklung, und nicht erſt vermittelt durch Harmonik und damit verbundene feinere Rhythmiſirung der Stimmführung, ſondern in rein unmittelbarer Weiſe, wie z. B. der Farbenton eines Gemäldes ſchon durch ſich ſelbſt Ausdruck einer gewiſſen Stimmung iſt. An beſtimmte Tonarten, Tonlagen, Taktbewegungen, Inſtrumente knüpfte ſich im griechiſchen Bewußtſein der Eindruck einer beſtimmten Stimmung, Gemüthsverfaſſung, Gemüthserregung, dieſe Stimmung hörte man heraus in ihrer Eigenthümlichkeit, in ihrem Contraſt zu den andern, ſie fand man einfach immer wieder, ſo oft die entſprechenden Töne erklangen; daher auch die großen Wirkungen der Muſik auf das Gemüth, weil ſie ſogleich einen beſtimmten Stimmungstypus mit allen in ihm enthaltenen ethiſchen Beziehungen direct veranſchaulichte. Männlich, erhaben kräftig klang ihnen das Doriſche (das ſpätere Phrygiſche), ecſtatiſch, hochfeierlich das Phrygiſche (das ſpätere Doriſche), üppig, gehoben und muthvoll das Aeoliſche (unſer Moll mit kleiner Septime), zur Klage geeignet, mild, kindlich das Lydiſche (unſer Dur), etwas kräftiger wieder das Joniſche (Dur mit kleiner Septime), indem, wie es ſcheint, das bedeutſame, erſchwerte, gleichſam Hemmungen überwindende, ernſtere Dahinſchreiten der Molltonarten einen erhabenen und erhebenden, das leichte, klare Dahingehen der Durtonarten aber einen mattern, erſchlaffendern Eindruck auf den Sinn der Alten machte, ſo daß ihnen alſo „Dur" Moll und „Moll" Dur war, ein charakteriſtiſcher Unterſchied der antiken, ethiſchpraktiſchen, männlichen und der modernen, gemüthlichen, in

freiem Aufſchwung, in ungetrübtem Wohlgefühl individuellen Daſeins allein befriedigten Empfindungsweiſe, der aber auch deßwegen nicht auffallen darf, weil die Alten in Ermanglung der harmoniſchen Ausdrucksmittel ſolche in der Tonbewegung ſelbſt ſuchen und daher diejenigen Tongeſchlechter bevorzugen mußten, welche bereits an ſich concrete Farbe haben und dieſelbe auch der uniſonen Melodie mittheilen. Eine ſolche Muſik des unmittelbarſten Idealismus war natürlich blos dadurch auf die Länge möglich, daß ſie keine weitern Anſprüche machte als die, einerſeits den Stimmungsausdruck der dramatiſchen und lyriſchen Poeſie zu verſtärken, zu ſchärfen, zu heben, rhythmiſch zu beleben, jeder Art von Feier gleichſam als letzten, den Stimmungscharakter ſymboliſch klar bezeichnenden Umriß noch die Töne der einen oder andern Scala in melodiſcher Bewegung beizugeben, andrerſeits aber eben durch dieſe feſte und klare Tonſymbolik, ſowie durch das feſte Taktmaaß, durch die Einfachheit des uniſonen Klanges, durch die gehaltene und gemeſſene, wenig Intervallwechſel zulaſſende Melodiebewegung den Stimmungsausdruck zu idealiſiren, ihm im Gegenſatz zu allem Naturalismus leidenſchaftlicher Erregtheit die Geſchloſſenheit in ſich ſelbſt, die höhere geiſtige Ruhe zu verleihen, welche der plaſtiſche Sinn des Hellenenthums von der Kunſt als eine Pflicht forderte, weil ſie auch das ſtärker erregte Leben in feſtem, allgemeingültigem Maaß, in idealer Geſetzmäßigkeit darſtellen ſollte (wovon ſelbſt nicht die bewegtere dithyrambiſche Weiſe, ſondern nur die orgiaſtiſche Muſik dionyſiſcher Culte eine Ausnahme machte); die Muſik wirkte nur zum Ganzen mit, als belebendes und als maaßgebendes Element zugleich, und ſie blieb daher melodiſchrhythmiſche Declamation und Begleitungsmuſik, ſie trat nur wenig aus dieſer Stellung heraus, die ſie feſthalten mußte, wenn nicht die mit ihr untrennbar verflochtene Dramatik und Lyrik ſelbſt zu Grund gehen ſollte. Das naturgemäße Bedürfniß nach concreterer Belebung der Muſik durch Harmonie machte ſich auch geltend; die Monodie wurde bereits mit höhern und tiefern Octaven-, Quint-, Quartklängen der Lyra begleitet; aber weiter zu gehen, auch die andern, die ſogen. diaphoniſchen Intervalle, wie die Terz, anzuwenden oder gar den Zwei- zum Dreiklang zu erweitern, dieß gelang nicht oder fand es, wenn es verſucht ward, Mißbilligung; was die klare Durchſichtigkeit der Muſik alterirte, galt dem griechiſchen Ohre als verletzend, und auch die Verſuche diaphoniſche Intervalle anzuwenden hatten wohl mehr das Streben nach größerer Mannigfaltigkeit, namentlich der Inſtrumentenmuſik, als ein Bedürfniß nach gefühlreicherer Erwärmung der uniſonen Muſik zu ihrer Grundlage; die Muſik ſollte ja überhaupt die Gefühle nicht anregen, nicht ſchmelzend auf das Gemüth wirken, ſondern dem das Gemüth erfaſſenden muſikaliſchen Stimmungsausdruck ſtets zugleich Beſtimmtheit, klare Form, feſtes Maaß, geregelte Bewegung geben und ſo in derſelben Art vor Allem beruhigen,

wie das Geſammtkunſtwerk mit ſeinen geſchloſſenen Formen überhaupt; nicht die Harmonie der Accorde, die immer etwas Undurchſichtiges hat und gerade auch hiedurch auflöſend und erweichend wirkt, ſondern eine ideale Harmonie, die Harmonie der Reinheit diſtincter Klänge, die Harmonie der klar durchſichtigen, direct ſymboliſchen Stimmungsveranſchaulichung, der Haltung und der Gemeſſenheit war es, was man wollte; man verſchmähte, weil man die Muſik wie die andern Künſte plaſtiſch auffaßte, ihr ſubjectives maleriſches Element, das nun einmal verſchlungenere Tonbewegungen und Tonverknüpfungen fordert, als der Sinn des Alterthums in der Kunſt, wo ſie öffentlich auftrat, es zuließ. Die Muſik mußte aber mit dieſem directen Idealiſmus beginnen, der die Elemente der Tonwelt zuerſt klar und ſcharf unterſchied (vergl. §. 769, 1.) und in ihnen einen unmittelbaren, einfach ſchönen Stimmungsausdruck ſuchte; erſt im Gegenſatz zu der hiemit gegebenen typiſchen Starrheit des unvermittelten Nebeneinanders ſcharf geſchiedener Tongeſchlechter und zu der Kälte und Lebloſigkeit des monotonen Ein- und Octavenklangs konnte ſich der Schmelz, der modulatoriſche Fluß, die Weichheit und Lebendigkeit harmoniſcher Muſik entwickeln.

§. 824.

Die Impulſe, welche das Chriſtenthum mit ſeinem das Gemüth im 1.
Innerſten erfaſſenden und aufſchließenden Bewußtſein des ebenſo tiefen als ewig zur Verſöhnung aufgehobenen Gegenſatzes zwiſchen dem Endlichen und Unendlichen der empfindenden Phantaſie gegeben hatte, ſchaffen nicht ſogleich eine weſentlich neue muſikaliſche Kunſtform. Die Kirche erhält die höhere Muſik und rettet ſie aus dem Alterthum in's Mittelalter herüber, ſie ſtellt den Ausdruck als allein beſtimmendes Prinzip auf, gibt dem Geſang mehr Innigkeit und Feierlichkeit der Bewegung, aber hält ihn wiederum in typiſchen Formen feſt. Die Melodie bleibt Sprechgeſang, in Noten von gleichem Zeitwerth fortſchreitend (Cantus planus), einſtimmig, die Anfänge zu harmoniſcher Begleitung gehen wieder verloren. Allein endlich tritt eine Reaction ein gegen dieſe 2.
Monotonie durch die Ausbildung der Harmonie, welche gegen den Ausgang des Mittelalters zur Polyphonie fortſchreitet. Die hiemit gegebene Möglichkeit einer vollern und tiefern muſikaliſchen Darſtellung realiſirt ſich nur allmälig, da die neugewonnene polyphone Harmonie zunächſt gegen die Melodie ſich verſelbſtändigt, gegen die Rückſicht auf den Stimmungsausdruck ſich abſchließt und in eine leere Syſtematik, in eine abſtracte Form ausartet, welche der Geiſt zunächſt noch nicht überall mit Gefühlsgehalt zu durchdringen vermag, welche er aber beharrlich feſthält und fortbildet, weil in ihr doch das Prinzip belebter Individualiſirung der Stimmführung und geſetzmäßigen Fortſchritts der Tonfolge vertreten iſt.

1. Die Anſätze zu belebterem Stimmungsausdruck, welche die wenigen Notizen über den älteſten chriſtlichen Cultus durchblicken laſſen, bleiben vereinzelt und ohne Erfolg, indem die ecſtatiſchen Gefühlserregungen des ſog. Zungenredens, in welchem der ſeiner Verſöhnung mit dem Göttlichen in unendlicher Selbſtgewißheit ſich bewußt gewordene Geiſt offenbar eine neue, ſeinem überwallenden Gefühl entſprechende Aeußerungsform ſuchte, zu geſtaltlos waren, als daß ein neuer muſikaliſcher Stimmungsausdruck ſich aus ihnen hätte entwickeln können; das ecſtatiſche Element, dieſer reine Gegenſatz zum Antiken, tritt wieder zurück, der Kultus nimmt feſt geregelte Formen an; der kirchliche Prieſter- und Chorgeſang erhält wieder eine ähnliche Beſtimmung wie im Alterthum, die Beſtimmung feierlich declamatoriſcher Begleitung religiöſer Handlungen und feierlichen Vortrags religiöſer Geſänge, Gebete, Hymnen, Pſalmen, evangeliſcher Abſchnitte u. ſ. ſ. Der Ausdruck kommt aber mehr zu ſeinem Rechte, die Texte ſind einfacher, die Muſik kann mehr für ſich heraustreten, als es in der ehemaligen Verbindung mit einem concreten, ſtreng rhythmiſch gegliederten poetiſchen Inhalt möglich war, die Stimmungsunterſchiede der Tonarten werden immer noch wirkſam verwendet, aber der Stimmungsausdruck des einzelnen Geſangſtücks iſt jetzt das Weſentliche; ſo einfach Alles noch iſt, ſo weht doch in den Monodien des kirchlichen, „gregorianiſchen" Geſangs eine an den Inhalt ſich anſchmiegende Weichheit, die auf höhere Formen der Ausbildung bereits hinausweist. Die Muſik folgt in gleichlangen Noten, in gleichförmigem, nur zum Behuf beſondern Ausdrucks größere Intervalle ergreifendem Vor- und Herumſchreiten auf der Scala, ohne Takteintheilung, meiſt ſyllabiſch geformt dem Texte und läßt deſſen Wort- und Sylbenrhythmus klar durchſcheinen, es iſt nur Sprechgeſang, aber durch Wahl der Tonart, durch treffende Hebungen, Senkungen, Wendungen muſikaliſch ausdrucksvoller, melodiöſer Sprechgeſang, obwohl von melodiſcher Gliederung, Periodiſirung noch nicht die Rede iſt, es iſt alle äußere Form aufgelöst in die einfach der Stimmung nachgehende, ſie in Einem Zuge, ohne Ein- und Abſchnitte wiedergebende Ausſprache des religiöſen Gefühlsinhalts; auch Schönheit der Muſik als ſolcher iſt nicht Zweck, ſie iſt nur ſchön in ihrer treffend ausdrucksvollen Einheit mit dem Inhalt, jedoch hier mit dem Unterſchied vom Antiken, daß die größere Innigkeit des Ausdrucks, indem ſie zugleich eine durchaus klare und einfache bleibt, auch eine muſikaliſche Schönheit einzelner Wendungen mit ſich führt, welche die antike Muſik wohl nicht gekannt hatte. Kurz es iſt ein indirecter Idealiſmus, aber noch nicht in Oppoſition gegen das Prinzip einfacher Schönheit, ſondern dieſes ſelbſt innerhalb ſeiner reproducirend und neu geſtaltend in Folge der Unmittelbarkeit, mit welcher der Geſang, obwohl er nicht mehr blos die „allgemeinen" Ausdrucksmittel gebraucht, doch überall die nächſtliegenden ergreift und ſo die Durchſichtigkeit, die reine Idealität ſich bewahrt.

*. Vollkommen wird die Muſik über das antike Prinzip erſt hinausgeführt durch die Einführung der Harmonie. Die Monotonie des uniſonen, blos melodiſchen Geſangs ruſt zwar auch in Italien, wo ſie ſich vorzugsweiſe ausgebildet hat, ſchon ſeit dem ſiebenten Jahrhundert einzelne Verſuche mehrſtimmiger Belebung des Geſangs (wie ſchon im Alterthum) hervor, aber erſt vom deutſchen Geiſte wird ſie in ihrer ganzen Leerheit empfunden, ſeitdem man hier zuerſt nur ſchüchtern taſtend auf die Harmonieverhältniſſe der Intervalle aufmerkſam geworden war und angefangen hatte die Hauptſtimme mit conſonirenden Nebentönen zu begleiten; mit dieſer, wie es ſcheint, ſeit dem zehnten Jahrhundert in Flandern, wo auch die Malerei einſt am beſtimmteſten den concreten ächt maleriſchen Styl der flachern italieniſchen Anmuth entgegenſtellen ſollte, ſyſtematiſcher behandelten und practiſch gemachten Erfindung beginnt erſt die Muſik der Neuzeit, die ganze und volle Muſik überhaupt. Es war nichts Anderes als das Wohlgefallen am Mitklingen der einen Stimme zur andern und an den in demſelben zu Tage kommenden geſetzmäßigen Klangverhältniſſen, was einem Hucbald u. A. für die Harmonie ein ſo belebtes Intereſſe einflößte; die altitalieniſche Muſik ſetzte zwar mit Recht der antiken die Melodie, die Zuſpitzung des abſtracten bloßen Tonganges zu individuellerer, dem ſubjectiven Gefühl genügender Geſtaltung entgegen, aber ſie war in dieſer ſelbſt wiederum plaſtiſchen Herausführung des Innern zur Selbſtdarſtellung in einfach ebenmäßigem, planem Linienumriß ſtehen oder vielmehr ſchweben geblieben, ſie hatte wie alle italieniſche Kunſt etwas einſeitig Superficielles, ein Heraustreten des Innern an die Oberfläche in klarer, großartiger Zeichnung, aber ohne Tiefe und Lebenswärme; hier aber iſt es anders, man will erſtens nicht blos dieſes einfache Linienziehen, das von einem Momente zum andern vorwärts ſchreitet und damit zwar einen klaren, aber auch einen leeren Eindruck macht, man will nicht mehr den Einzelton, ſondern ein Tonganzes, man will um jeden Preis der Längendimenſion die in die Breite und Tiefe, dem dünnen Laute den volleren, wärmeren Klang, dem Tonumriß die Tonfärbung, und man will zweitens dem tonus vagus, der auf den Stufen der Leiter auſundabirrt, den beſtimmten Ton, beſtimmte Klangverhältniſſe beigefügt haben, die in die Muſik ein Element der Geſetzmäßigkeit und ſomit neben der Wärme auch etwas Strafferes, Strengeres, Tieferes bringen, man will nicht blos Kunſt, Melodiecompoſition, Subjectivität, ſondern Natur, eine natürliche Geſetzmäßigkeit, eine Objectivität, einen realen Hintergrund, auf welchem das Subjective ſich bewege, wie dieß Alles auch die deutſche und beſonders die flandriſche Malerei (§. 728) in entſchiedenſter Weiſe erſtrebte. Damit entſteht nun aber freilich auch eine einſeitige Richtung in der Entwicklung, die alle ſonſtigen Eruditäten der mittelalterlichen Kunſt noch weit hinter ſich läßt. Die Harmonie wird

zunächſt in abſtracter Selbſtändigkeit genommen; man begleitet die Hauptſtimme mit fortgehenden Quarten und Quinten, als ob dieſe Klangverhältniſſe, weil ſie geſetzmäßig und natürlich ſind, nun überall angewandt werden müßten, man zerſtört mit dieſen gleich fortlaufenden Zweiklängen nicht nur alle Abwechslung, ſondern auch alle wirklich harmoniſche Fortſchreitung, weil dabei alle natürliche Accordverbindung durch den Mechanismus des Fortrückens in gleichen Intervallen unmöglich gemacht iſt. Allmälig, gegen den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ſind zwar endlich die richtigen Grundſätze über den nothwendigen Intervallwechſel bei der Fortſchreitung und über die Auflöſung der Accorde durchgedrungen, der Italiener Marchetto von Padua und der Franzoſe Jean de Meurs ſtellen ſie auf, ſie bringen in die Harmonie das wieder hinein, was ſie *mit der Melodie gemein* haben muß, die Biegung, die Hebung und Senkung, durch die Accordwechſel und Accordübergang ermöglicht wird, und es iſt ſomit die wahre Harmonik gewonnen; zugleich hatte die Vertiefung des Geiſtes in die Harmonie vom zwölften Jahrhundert an Anſtoß gegeben zur Ausbildung der Metrik und Rhythmik, ſoweit ſie für das Nebeneinanderhergehen mehrerer Stimmen erforderlich iſt, und es war alſo auch hiemit ein weiteres Element objectiver Geſetzmäßigkeit, das in der altitalieniſchen Muſik verloren gegangen war, wieder hergeſtellt. Allein dieſes Prinzip harmoniſcher Vielſtimmigkeit tritt dem Prinzip des Ausdrucks, das bei jener noch rohen Harmonie gleichfortſchreitender Intervalle ganz zerſtört war, abermals in den Weg und hebt wiederum wie jene die Harmonie ſelbſt, die ſie zu cultiviren meint, auf. Die Vielſtimmigkeit wird Polyphonie, einfacher, doppelter, mehrfacher Contrapunct, Canon; der Geiſt arbeitet ſich, froh darüber, daß er in der Muſik concrete Mannigfaltigkeit und ein Geſetz entdeckt hat, mit welchem ſich kunſtvolle Tongebilde hervorbringen laſſen, in dieſe Polyphonie, in die Häufung und Gegeneinanderſtellung der Stimmen ſo hinein, daß die Muſik ſelbſt, der Ausdruck, die Melodie ihm verloren geht; die contrapunctiſche Kunſt iſolirt ſich, wird zur mathematiſchen Technik, welche lange Zeit ſich ſpröde verhält gegen das neben ihr, beſonders durch die Troubadours aufblühende melodiſche Lied; wie ein zu ſehr auf's Einzelne gehendes Naturſtudium der deutſchen und der niederländiſchen Malerei das Durchdringen zu reiner Schönheit der Geſtalt vielfach verdirbt, ſo, nur in weit größerem Maaße, iſt es auch hier, das Schöne geht im Gelehrten unter, die Form im Formalismus. Es kann daher auch nicht anders kommen, als daß dieſer Formalismus, weil es ihm am Intereſſe für den Inhalt fehlt, am Ende, ſo ernſter Natur er zu ſein ſcheint, auch in leere Spielerei umſchlägt, die zwar von den Meiſtern der Kunſt, wie von Josquin des Prés im fünfzehnten Jahrhundert, nur nebenbei mit Humor betrieben wird, aber deßungeachtet auf dem Wege iſt, die Muſik ganz von ihrem eigentlichen

Ziel, der Darſtellung lebendiger Gemüthserregung, abzulenken und des Gehalts und Ernſtes ſie zu berauben. Zudem bleibt Ein Mangel der monodiſchen Muſik, das ſchwebende Aufundabirren der Töne ohne feſte Baßbaſis unbeſeitigt, die Melodie iſt nur multiplicirt, nicht aber eine Geſchloſſenheit des Kunſtwerks in ſich ſelbſt erreicht, die es nur erhält, wenn die Harmonie ſich auch nach ihrer der Melodie entgegengeſetzten Seite, als ſtützende und begleitende Unterlage ausbildet. Allein gerade an dieſem Mangel tritt am klarſten hervor, welches an ſich doch berechtigte Motiv dieſer einſeitig polyphonen Kunſt zu Grund liegt, es iſt die Stimmenfülle und Stimmenſelbſtändigkeit, an welcher jene immer mehr zum Bewußtſein individueller Selbſtberechtigung heraneifende Zeit ihre Freude hat, es iſt das in einander und um einander herum Spielen der Stimmen mit ſeiner lebendigmaleriſchen Mannigfaltigkeit, was der an ſich trockenen Kunſtform Reiz verleiht und ſie ſogar populär macht im Madrigale (§. 803) trotz ihrer ſo abſtract ſcheinenden Syſtematik. Nirgends tritt das indirect idealiſtiſche Prinzip, das auf Geſtaltenſchönheit verzichtet und auf weitem Umweg mit vielen Härten und Schroffheiten eine Geſammtwirkung ſucht, ſo ſprechend heraus und dem direct idealiſtiſchen entgegen, es tritt ihm entgegen ſelber in der Weiſe der Form, die ſonſt Hauptmoment des andern Prinzips iſt, weil eben dieſe Form doch das Moment der Individualität, ſowie das eines naturaliſtiſchern Klang- und Figurenreichthums, zu ſeiner Berechtigung bringt. Discantus, Auseinanderſingen, bei belebtern Stücken auch Fuga, Stimmenjagen (welche erſt ſpäter zu dem ſymmetriſcher gebauten Stimmgefüge, das die jetzige Fuge darſtellt, ſich fortbildete), nannte man dieſe contrapunctiſchen Geſänge, zum deutlichen Beweis, daß eben die Verſelbſtändigung und das freie Gegeneinanderſpielen der Stimmen der Zeit ſelbſt als das Charakteriſtiſche, als das was ſie eigentlich wollte, vorſchwebte; kommt es doch vor Paleſtrina ſo weit, daß man in extremſter Oppoſition gegen die altkirchliche Monotonie in der Liturgie verſchiedene Stücke derſelben, ja nebenbei weltliche Melodieen, zuſammen und durcheinander ſingt, weil eben die Individualität dem monotonen Concentus um keinen Preis mehr ſich fügen will.

§. 825.

Die Harmonie und Polyphonie bewirkt im fünfzehnten Jahrhundert eine Umbildung hauptſächlich der kirchlichen Vocalmuſik; ſie bringt in ſie eine Vielſtimmigkeit, Figurirung und Stimmenverflechtung, durch welche ſie erſt wirklicher Chorgeſang, Muſik einer in ihren einzelnen Gliedern lebendig von dem religiöſen Inhalte bewegten Geſammtheit wird. Die niederländiſchen Meiſter bilden ſie in dieſer Richtung immer weiter aus, das Moment des rein Muſikaliſchen kommt allmälig wieder zur Berechtigung, obwohl erſt

Orlandus Lassus im sechszehnten Jahrhundert diese Kunstform zu der Großartigkeit des Ausdrucks erhebt, der sie fähig ist. Zu derselben Zeit wird die harmonisch polyphone Musik in Italien von Palestrina auf eine Stufe der Ausbildung erhoben, welche zugleich Grundlage eines neuen Styles wird. Der religiöse Ausdruck und die Klarheit werden Hauptgesetz; die Polyphonie wird mit ausdrucksvoller Weichheit des in einander Ueberfließens der Stimmen und mit ebenso durchsichtiger Auseinanderhaltung derselben behandelt; das melodische Prinzip der altkirchlichen Musik wird wieder aufgenommen und durch die Harmonie erwärmt und beseelt, zugleich aber durch die lichte Einfachheit dieser Harmonie, durch ruhigen Rhythmus, durch beschränkte Anwendung der Figurirung dem Element des Ausdrucks eine strenge Formschönheit und eine Hoheit und Großheit beigegeben, durch welche das die Grundlage bildende indirect idealistische Prinzip der Klangfülle und Stimmenindividualisirung in erhabenster Plastik wieder zur reinen Idealität verklärt ist.

Die bedeutendsten niederländischen Meister, Dufay, Ockenheim, Josquin de Prés führen in ernster, jedoch noch trockener Weise, zum Theil in Anlehnung an kirchliche oder Volksmelodieen, welche sie mit contrapunctisch geführten, theils unter, theils über der Hauptstimme herlaufenden Nebenstimmen umgeben, die Polyphonie in die Vocalmusik, insbesondere in die kirchliche, ein; am freiesten verfährt hierin Josquin, dessen Charakterisirung durch Luther, daß ihm es die Noten machen müssen, wie er es wolle, die Andern aber, wie die Noten es haben wollen, zugleich zeigt, wie wenig es bis zum sechszehnten Jahrhundert im Ganzen gelungen ist die spröden Kunstformen zu beherrschen, ihnen Leben und Geist einzuhauchen. Mit dem höhern geistigen Aufschwung des letztgenannten Jahrhunderts erreicht die niederländische Schule ihren Höhepunct in den Werken des O. Lassus, welche eine reiche Stimmenfülle mit unverkennbarer Tendenz auf Großartigkeit vereinigen, aber mit dem formalistischen Prinzip nicht in so ausgesprochener Weise zu brechen die Absicht haben, wie dieß in Italien geschieht. Hier, in Rom, tritt der Bruch ein zwischen dem abstracten Formalismus und der Forderung des Ausdrucks, der Klarheit und der Würde für die kirchliche Musik. Palestrina gibt der polyphonen Figuralmusik zurück, was ihr in dieser Beziehung fehlt; er verwendet aber zugleich auch für die einfache melodische Musik des gregorianischen Sprechgesangs die Harmonie in wirksamster, großartigster Weise. Die Melodie erhält an der Harmonie eine tragende Basis und damit festere Haltung und größere Kraft; die Melodie wird in ihrer alten Einfachheit belassen, aber eben auf Grundlage dieser Einfachheit wird sie mit der Harmonie, d. h. sowohl mit bloßen Accorden als mit selbständiger sich bewegenden, antwortenden, ausfüllenden, einzelne Wendungen ausführenden Nebenstimmen dergestalt verschmolzen,

daß das Ganze nur eine sich fortbewegende, ruhig wogende Harmonie wird, eine Musik, welche nicht blos melodisch, sondern harmonisch anspricht, die Seele nicht blos melodischklar, sondern auch harmonischweich ergreift, sie auflöst in die mit den Wendungen der Harmonie entstehenden Stimmungstöne (Ausdrucksschattirungen), wie die Stimmen selbst nichts für sich bedeuten wollen, sondern aus dem Ganzen nur heraustreten, um immer wieder in dasselbe zurückzugehen und zu seinem hellen weichen Klange mitzuwirken; es ist (S. 897) bestimmte Musik, umhaucht und umschwebt von der Musik überhaupt. Zugleich aber ist diese Harmonie eine so lichte, unweichliche, gediegene, von allem Süßen und Pathetischen reine, einfache, durch die antiken Tonarten allerdings sehr bestimmt gefärbte Dreiklangharmonie, daß Alles ebenso sehr klar aus einander tritt, als es zusammenklingt, und Alles ebenso ruhig sich gegen einander bewegt, als es schön in einander fließt; desgleichen ist der Rhythmus auch, wo mehr figurirt wird (von den Stimmen z. B. kleine schnellere Tongänge ausgeführt werden), so ebenmäßig, daß die Haltung des Ganzen, das zu ruhen scheint in der Bewegung, nirgends gestört oder erschüttert wird. Von dramatischer Erregtheit ist keine Spur, auch da nicht, wo mehrere Chöre einander antworten, es ist eine plastische Objectivität über das Ganze hergebreitet, die allerdings einen wärmeren und bestimmtern Ausdruck an einzelnen Puncten nicht ausschließt, aber doch in der Art, daß der gleichbemessene Rhythmus des Ganzen auch hier nur vorübergehend in einfacher Weise belebt wird, das Gleichgewicht, in dem Alles sich bewegt, somit keine Störung erleidet. Die Idealität wird noch besonders verstärkt durch die Einfachheit der Ton- und Ausdrucksmittel; die Menschenstimmen, zu mehrstimmigen Solo's oder Chören vereinigt, sprechen das Ganze aus für sich allein und ohne selbst ein subjectives Ausdrucksvollseinwollen in dasselbe zu legen, die Sache allein soll wirken und der Ausdruck vor Allem darin bestehen, daß nichts sich vordrängendes Subjectives die ideale Stimmung des Ganzen störe und abschwäche.

§. 826.

Während die römische Schule den Styl Palestrina's fortsetzt sowohl nach der Seite der Großartigkeit als nach der des Ausdrucks hin, welcher letztere besonders durch Allegri eine hohe Vollendung erreicht, entwickelt sich in Italien seit dem Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts aus der polyphonen Madrigalmusik die Oper, welcher das Oratorium und eine höhere Ausbildung der Instrumentalmusik für den Zweck der Gesangsbegleitung auf dem Fuße folgt. Die weltliche Musik wirkt auf die kirchliche zurück und befördert das in dieser selbst erwachte Streben nach größerer Bewegtheit, nach freierer Ausbildung des melodischrhythmischen Elements, nach reicherer Figura-

tion, ohne zunächſt den Gehalt und die Strenge des Styls aufzuheben; die religiöſe Muſik Italiens wird ſo dasjenige Gebiet, auf welchem die moderne Muſik, ſo weit ſie nicht dramatiſch iſt, die Ausbildung zu einer die Form bemeiſternden, ſie zum einfach ſchönen Ausdruck des Gefühlsinhalts erhebenden Claſſicität erlangt, wiewohl dieſelbe am Ende des achtzehnten Jahrhunderts bereits in eine der Tiefe ermangelnde Anmuth und Weichheit überzugehen beginnt. Die Oper bildet das Recitativ, mit dem ſie begonnen, zur Arie fort und bringt hiemit ein Hauptelement der dramatiſchen Muſik zu claſſiſcher Entwicklung, aber ſie bewegt ſich in Italien von vorn herein in einſeitig melodiöſer Tendenz, welche ſie hindert, ſich zum wirklich dramatiſchen Kunſtwerk auszubilden, und auch ſie wieder einem Formalismus anheimfallen läßt, dem Formalismus einer die Oper zum bloßen Rahmen für die verſchiedenen Formen der Geſangsmuſik zurichtenden und dieſe ſelbſt in Singkunſt verwandelnden Vorliebe für das Aeußere der Geſangsvirtuoſität.

Die italieniſche Muſik bleibt großartig und gediegen, ſo lange und ſo weit ſie das urſprünglich deutſche Element der Harmonie als Grundlage der Compoſition fortbeſtehen läßt. Die Polyphonie und die Verbindung der Harmonie mit der Melodie war jedoch auch innerhalb des Prinzips directer Idealiſirung, welchem die italieniſche Muſik dieſe ihr von außen zugekommene Kunſtform wieder unterworfen hatte, noch weiterer Ausbildung fähig, und es zeigt ſich daher ſchon in der römiſchen Schule eine über Paleſtrina hinausgehende Entwicklung; die Weichheit der Harmonie, das Gefühlvolle findet in Nanini und im ſiebenzehnten Jahrhundert in Allegri ihre Hauptvertreter, deſſen berühmtes Miſerere die Melodie d. h. das in dieſer ſelbſt, in ihren Wendungen und Hebungen liegende Ausdruckselement ſchon ſelbſtändiger hervortreten läßt, ohne jedoch die Mitwirkung der Harmonie in Paleſtrina's Weiſe irgend an ausdrucksreicher Bedeutſamkeit verlieren zu laſſen. Auf der andern Seite findet auch das Prinzip der ſonſt mehr in Deutſchland ausgebildeten, möglichſt geſteigerten Vollſtimmigkeit in ſeinem Zeitgenoſſen Benevoli ſeine Vertretung innerhalb der römiſchen Schule, wiewohl immer noch mit verhältnißmäßig einfacher Figurirung der Stimmen. Es lag in der Natur der Sache, wie des italieniſchen Geiſtes, daß das melodiſche Element ſich mehr und mehr hervordrängen mußte, das ſchon Paleſtrina ſelbſt dem einſeitig harmoniſchen entgegengeſtellt, dann aber allerdings mit dieſem wieder untrennbar verſchmolzen hatte; eine gewiſſe Gleichförmigkeit obligat wiederkehrender melodiöſer Wendungen, welche ſtehendgewordenen harmoniſchen Combinationen (beſonders am Schluſſe der Sätze und Perioden) dient, ſowie eine entſchiedene Mäßigung der ſelbſtändigen Bewegung der polyphon zuſammenwirkenden Stimmen, iſt der ältern römiſchen Schule noch eigen, weil ſie die Einzelſtimmen noch nicht

individualiſiren, ſondern ſie nur zum Ganzen mitwirken laſſen will; hiebei aber konnte nicht beharrt werden, der italieniſche Charakter verlangte unmittelbar in's Ohr fallende Klarheit des Ganges der Melodie, und dieſem Trieb kann auch die römiſche Schule nicht widerſtehen. Vollkommen aber wird dieſes Prinzip der Stimmenindividualiſirung in's Leben eingeführt erſt in Folge der Erfindung der Oper, die eben aus dem Drange der italieniſchen Natur nach freier, nicht durch die Harmonie gebundener muſikaliſcher Bewegung, nach freiem Ausdruck des Charakters und Verlaufs ſubjectiver Stimmungen, wie ſolche im Drama auftreten, hervorgegangen iſt. Die durch das Madrigal über die kirchliche Sphäre hinaus in weitere Kreiſe gedrungene Vocalkunſtmuſik folgt endlich ſeit dem Schluſſe des ſechszehenten Jahrhunderts dem auf andern Kunſtgebieten ſchon früher durchgebrochenen Streben, die überlieferten ſtereotypen Formen zu verlaſſen und mit vollkommen freier Handhabung der Mittel, mit freier Erfindung einer ſchön charakteriſtiſchen, lediglich dem Weſen des eben vorliegenden Gegenſtandes ſelbſt entnommenen Darſtellung der Kunſtſtoffe ſich zu widmen; angeregt durch die Erinnerung an das antike Drama, beginnt man dramatiſche und zwar zunächſt mythologiſche Stoffe, welche charakteriſtiſche, ſangbare Situationen und Handlungen darbieten, mit Muſik in Scene zu ſetzen. Hiemit iſt der Muſik ein neues Gebiet eröffnet, das Gebiet des beſtimmtern Ausdrucks des Individuellen, des Pathetiſchen und des Rührenden, ſowie der dramatiſchen, die Entwicklung einer Stimmung verfolgenden, in ihr Einzelnes eingehenden Schilderung. Die Opernmuſik iſt ebendeßwegen zunächſt blos Recitation, hie und da wechſelnd mit kleinen, zuſammenfaſſenden, abſchließenden Chören, ſowie verbunden mit einer zur Belebung dienenden, wenn gleich noch ſehr einfachen Inſtrumentenmuſik; aber das neue Prinzip der Individualiſirung der Muſik iſt damit ſeiner noch ſehr unentwickelten Geſtalt ungeachtet ein für allemal aufgeſtellt und verfehlt nicht vorherrſchenden Anklang in Italien zu gewinnen. Das geiſtliche Drama, das Oratorium und Cantate erhält im Verlauf des ſiebenzehenten Jahrhunderts, beſonders durch Cariſſimi eine ſchöne, bewegte Recitation mit melodiſchen Arien und vollern, kunſtreichern Chören vereinigende Ausbildung, durch welche dieſe Kunſtgattung zwiſchen die im Ganzen noch ſehr muſikloſe Oper und die Harmoniefülle der Kirchenmuſik in die Mitte tritt. Seit dieſer Zeit iſt nun ein entſchiedener Einfluß des von Oper und Oratorium vertretenen rhythmiſchmelodiſchen Prinzips auf die kirchliche Muſik vorhanden. In Neapel und Venedig, wo die Oper ihre Hauptſtätte findet, wird, nicht ohne Einflüſſe von Deutſchland her, auch die Kirchenmuſik freier in Melodie, Rhythmus, Harmonie und Charakteriſtik; die Stimmen werden individualiſirt, ſie treten in den polyphoniſchen Werken ſchärfer und geſonderter aus einander, ſie erhalten belebtere rhythmiſche Gliederung, mannigfaltige inſtrumentale Be-

gleitung, die Figurirung verdrängt immer mehr den ebenmäßigen Cantus planus, der gregorianiſche Geſang iſt bald nicht mehr als Grundlage der italieniſchen Kirchenmuſik zu erkennen; die freien Formen der recitativiſchen und arioſen Monodie, des Vocalterzetts u. ſ. w. werden mit Vorliebe ergriffen, die Harmonie und Modulation durch reichere Anwendung der zuſammengeſetztern Accorde und durch Beſeitigung des ausſchließlichen Gebrauchs der Kirchentonarten mannigfaltiger und vielſeitiger; die charakteriſtiſche Geſtaltung der einzelnen Tonſtücke je nach ihrem Inhalt und der ſubjectiveren Auffaſſung des Componiſten verdrängt, namentlich in den ſog. Kirchenconcerten mehr und mehr die typiſche Behandlung, ſo daß die Kirchenmuſik allmälig einen reichen Kreis mannigfaltiger Productionen aus ſich emportreibt, der im ſechszehenten Jahrhundert noch unmöglich geſchienen hatte. Der einſt durch die flandriſchen Meiſter und durch Paleſtrina gegebene Impuls zu gehaltvoller und polyphoniſch tiefer Compoſition wirkt deßungeachtet auch außerhalb der römiſchen Schule fort; religiöſe Compoſitionen der Gabrieli, Lotti, Caldara aus der formenreichen venetianiſchen und der Scarlatti, Aſtorga, Durante, Leo aus der gelehrten neapolitaniſchen Schule athmen immer noch religiöſe Kraft, Innigkeit und Würde, und erſt allmälig machen im Laufe des achtzehenten Jahrhunderts dieſe Eigenſchaften bei einem Marcello und Pergoleſi entſchiedener einer formellern Schönheit, Anmuth und Weichheit Platz, welche mehr dem Oratorium und der Oper als der kirchlichen Muſik angehört. Damit hat die Muſik in Italien ihren Kreislauf vollendet; ſpätere Entwicklungen der italieniſchen Muſik ſtehen weſentlich unter franzöſiſchem und deutſchem Einfluß; die Miſſion Italiens iſt hier wie auf dem Gebiet der Malerei die Ergänzung des antiken plaſtiſchen Prinzips durch das concretere, realiſtiſchere moderngermaniſche Prinzip und die Zurückführung dieſes letztern zur Schönheit der unmittelbar wohlgefälligen Erſcheinung. In Folge dieſer Tendenz war Italien auch die Wiege der Oper geworden, die ja nur da entſtehen konnte, wo der Drang zu freimelodiſcher, einfach ſchöner Muſik lebendig war. Aber hier reicht nun das italieniſche Prinzip nicht vollkommen zu; Italien ſchuf die Oper, ohne ſie ihrem wahren Begriff nach realiſiren zu können. Das trockene, ſteife Recitativ treibt zur Arie fort, deren über das Lied weit hinausgehende Beſtimmtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nur in Italien zugleich mit dem ſchönen Fluß und dem leichten Schwung der Melodie, ohne den ſie eckig und unbeholfen bleibt, ausgebildet werden konnte; die Vereinigung dieſer beiden Elemente hat italieniſche Lebhaftigkeit und italieniſcher Formſinn geleiſtet. Aber je mehr die Geſangsmuſik zu dieſer freien Schönheit ſich entwickelt, deſto mehr wird die ſchöne Form Selbſtzweck, deſto mehr geht die Vocalmuſik über in Geſangsvirtuoſität. Nicht als ob blos das Mechaniſche der Technik Gegenſtand des Intereſſes

wäre; ſondern die Geſangkunſt wird in Italien, losgetrennt von höherem dramatiſchem und tieferem Gemüthsausdruck, deßwegen für ſich Object, weil das in ihr ſtattfindende vollkommene Heraustreten des Innern in äußere ſinnliche Form, d. h. weil das draſtiſch Pathetiſche einer-, das anmuthig Weiche andrerſeits, das im Geſange als unmittelbarer und vollſter Aeußerung innerer Bewegtheit liegt, dem ebenſo ſüdlich lebhaften und leicht erregbaren als formbegierigen, klare Anſchaulichkeit, treffende Wirkung, packenden Eindruck verlangenden italieniſchen Geiſte als ein Höchſtes und Letztes erſcheint; der Geſang iſt ihm für ſich ein lebendiges plaſtiſches Kunſtwerk der bewegten Subjectivität, das als ſolches ihn befriedigt, ſo daß der Inhalt Nebenſache wird. Manches Schöne in Melodie und Ausdruck mag mit den zahlloſen in den Schutt der Vergeſſenheit begrabenen Opern der zwei erſten Jahrhunderte dieſes Kunſtzweiges bis jetzt verloren gegangen ſein; aber die muſikaliſche Dramatik konnte auf dieſem Boden nicht gelingen.

§. 827.

In Deutſchland geht aus der Muſik der niederländiſchen Schule eine ähnliche Blüthe harmoniſch melodiſcher Kunſtmuſik hervor, wie in Italien durch Paleſtrina. Aber zu ihr tritt mit dem Proteſtantismus die volksthümlichere, neben gleicher religiöſer Tiefe kräftigere und lebensvollere Form des Chorals hinzu, welche auch auf jene Kunſtmuſik einen kräftig belebenden Einfluß ausübt, wie die Muſik in Deutſchland überhaupt von Anfang an eine mehr auf innigen Gefühlsausdruck als auf Formſchönheit gehende Richtung einſchlägt. Ebendeßwegen aber entwickelt ſich die deutſche Muſik langſamer zu einer eigenthümlichen Kunſtform; erſt im achtzehenten Jahrhundert erreicht ſie in Sebaſtian Bach und Händel ihren erſtmaligen Höhepunct. In dem erſten dieſer beiden Heroen iſt die ganze Strenge und Verwickeltheit harmoniſcher und polyphoner Kunſt mit einer in die Formen derſelben in vollſter Wärme ſich ergießenden Gemüthsinnigkeit und Gefühlslebendigkeit, ſowie mit treffender, bis zum Dramatiſchen fortgehender Charakteriſtik in einer Art und Weiſe verbunden, welche das Prinzip des indirecten Idealiſmus in erhabenſter Verwirklichung darſtellt, aber das plaſtiſche Element der Abrundung, der Durchſichtigkeit, der kunſtvollern Dispoſition des Tonwerks, der einfach großartigen Styliſirung, der klaren entſcheidenden muſikaliſchen Wirkung noch nicht ausbildet. Dieſes Element tritt, durch italieniſchen Einfluß bedingt, in Händel auf, aber durch und durch geſättigt mit Ernſt des Gefühls, mit Größe des Gedankens und Charakters, mit umfaſſender, auch das Zarte und Liebliche in anmuthigen, jedoch immer kraftdurchwehten Formen darſtellender, die Polyphonie zwar beſchränkender, aber die einfachere Harmonie nur um ſo erhabener verwendender Univerſalität des Ausdrucks. Während S. Bach ſeiner Eigenthümlichkeit gemäß die formen-

ſtrenge Kirchenmuſik und die formenreiche Inſtrumentalmuſik zu ſeinen Hauptgebieten nimmt, bildet Händel vor Allem das Oratorium in muſtergültiger Vollendung aus.

Die Muſik iſt wie eine moderne ſo insbeſondere eine weſentlich germaniſche Kunſt, da ſie erſt mit dem germaniſchen Element der Harmonie ſelbſtändige Kunſt und Kunſt vollen Gefühls- und Gemüthsausdrucks wird. Es iſt daher natürlich, daß auch in Deutſchland die flandriſche Polyphonie Vertreter erhält, die ſie, wie Paleſtrina's Zeitgenoſſe Handl, nach der Seite des Ausdrucks fortbilden. Abweichend aber iſt die deutſche Entwicklung von der italieniſchen ſchon darin, daß die Behandlung der polyphonen Muſik ſchon im ſechszehenten Jahrhundert einen lebhafter rhythmiſch bewegten Charakter zeigt; die Kunſtmuſik, ſofern unter ihr vorzugsweiſe Polyphonie verſtanden wird, iſt zwar ein deutſches Geiſtesproduct, aber ihre Zurückführung zu der einfachern Form der Figuralmuſik, wie ſie in Italien ſich vollzieht, kann in Deutſchland ſich nicht auf die Dauer behaupten, die deutſche Muſik ſprengt immer wieder die Feſſeln der abſtracten Form, ſie iſt naturaliſtiſch lebendig, volksthümlich friſch und kräftig; nicht Sprechgeſang, ſondern Melodie, nicht ideale Hoheit, welche die eigentlich muſikaliſche Bewegtheit niederhält und nie recht zum Durchbruch kommen läßt, ſondern der Realismus eines ungebundenen Heraustretens der Empfindung, einer ſich ſelbſt nie genug thuenden, immer zu neuen Figuren und Tonverknüpfungen greifenden, die Combinationen ſtets mehrenden und ſteigernden poetiſcherregten Phantaſie iſt auch in der Muſik das ſpezifiſch Deutſche, zu dem der Naturalismus italieniſcher Componiſten, wie er ſich in der Vollchörigkeit und Stimmenhäufung eines Benevoli und Lotti darſtellt, ſich doch immer nur verhält, wie der Geſtalten- und Farbenreichthum venetianiſcher Malerei zu der realiſtiſchen Fülle und Mannigfaltigkeit der deutſchniederländiſchen, und ebendarum iſt in Deutſchland auch die Entwicklung der Inſtrumentalmuſik, ſobald ſie begonnen hat, gleich von weit größerer Bedeutung als in Italien. Vor Allem aber iſt das volksthümliche religiöſe Lied, der Choral, eine ächt deutſche Kunſtform, wiewohl er zuerſt bei den Huſſiten mit charakteriſtiſcher Bedeutung auftritt; in ihm, der ebendeßwegen auch aus dem Volksliede zu ſchöpfen nicht verſchmäht, iſt das Ernſte und Tiefe des Religiöſen vereinigt mit der ſubjectiven Innigkeit und Gefühlslebendigkeit, die ſich nicht in idealer Feierlichkeit ſelbſt wieder die Schranke hoher Gemeſſenheit anlegt, ſondern in freiem und vollem Herzenserguß ſich äußern will; der Choral erſt iſt vollkommen Gemeindegeſang, Geſang nicht einer idealen Gemeinde, die wieder zwiſchen die reale und den Gegenſtand ihrer Anbetung hineintritt und dieſe Anbetung an ihrer Stelle in objectiv typiſcher, kunſtvoll geregelter Weiſe vollzieht, ſondern

Geſang der realen Gemeinde ſelbſt, Geſang der Individuen, der Herzen, nicht eines beauftragten, ſtellvertretenden Chors, welcher der Gemeinde das, was ſie fühlt und fühlen ſoll, darzuſtellen hat und darum nicht ſelbſt eine Geſammtheit rein unmittelbar von dem geſungenen Inhalte zur Aeußerung getriebener Perſönlichkeiten iſt. Von ſelbſt ergibt es ſich bei dieſer Eigenthümlichkeit der deutſchen Muſik gegenüber der italieniſchen, daß ſie zu einer ihr Weſen vollkommen ausdrückenden claſſiſchen Form, die hier viel ſchwerer zu gewinnen war, nicht ſo bald gelangte; der Choral iſt wohl bereits claſſiſch, aber er repräſentirt nur die Eine Seite, den ſubjectivern Charakter, den hier das Empfindungsleben und der Empfindungsausdruck annimmt; die andere dagegen, die individuelle Lebendigkeit der empfindenden Phantaſie, die in ſolchen einfachern Formen ſich nicht genug thun kann, dieſe konnte erſt allmälig eine ihr ganz entſprechende Aeußerungsweiſe finden, ſie erhielt ihren adäquaten Ausdruck erſt in einer Polyphonie, die weit figurirter und rhythmiſch belebter war als die italieniſche, in einer Polyphonie, die namentlich nicht mehr die gleichförmigere Bewegung des Canons, ſondern die Fuge, die Nachahmung, die Stimmenfigurirung zur Hauptſache machte. Daher iſt erſt S. Bach derjenige Muſiker, der den eigenthümlich deutſchen Styl des indirecten Idealiſmus vollendet darſtellt in der Weiſe, die der §. ausſpricht, freilich aber auch in der dort gleichfalls hervorgehobenen Einſeitigkeit dieſer ganzen Stylrichtung, die ſich namentlich in der bei Bach noch nicht zu künſtleriſcher Rundung erhobenen, zu ſehr figurirten, ſich zu viel windenden und ſchlängelnden, nicht klar zu einfach großem Ausdruck heraustretenden Solomelodie bemerklich macht. Der Raum geſtattet nicht auf das Große wie auf das noch Einſeitige dieſes Heros näher einzugehen, in welchem das Syſtematiſchtechniſche der Compoſition ſeine höchſte Vollendung und die erhabenſte und reichſte Durchdringung einerſeits mit tiefſter Andacht, innigſter Herzensergriffenheit, ſüßeſter Lieblichkeit, andrerſeits (beſonders in Inſtrumentalwerken) mit unerſchöpflicher Gefühlsbelebtheit und Phantaſiefülle, mit geſundeſter Freudigkeit, mit charakteriſtiſcher Formenmannigfaltigkeit, ſelbſt mit dramatiſcher Anſchaulichkeit (in den Paſſionsmuſiken) erhalten hat, aber doch zur Claſſicität plaſtiſcher Kunſt und einfach concentrirter muſikaliſcher Wirkung nicht gekommen iſt, weil die Vertiefung in das Spezielle der Formen und in den ſubjectiven Gefühlsgehalt ihn nicht dazu gelangen läßt. Auch auf Händel kann nur kurz als auf Denjenigen hingewieſen werden, der die deutſche Muſik zu dem Grade von Claſſicität und Wirkung, deſſen ſie damals fähig war, hingeführt hat; das Große an ihm hebt der §. bereits hervor; beizufügen iſt nur, daß auch Händel die Solomelodie noch nicht überall in vollen Fluß und Schwung gebracht hat, obwohl ſie bereits viel weiter als bei Bach entwickelt iſt und ihr bei Händel mehr die Leichtigkeit als die Einfachheit fehlt (von Arien rein italieniſcher Manier hier abge-

ſehen); das zarte Gewebe der Einzelmelodie iſt zu fein und ſchwebend für dieſen maſſiven Styl, der hauptſächlich den Chor großartig ausbildet, ſo ſchön ſie auch oft durch kräftige Charakteriſtik und tiefen Ausdruck in einzelnen Geſängen und Stellen ſich darſtellt.

§. 828.

In Frankreich entwickelt ſich ſeit der Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts an der Oper das dramatiſche, ſowie überhaupt das draſtiſche, in Melodie und beſonders im Rhythmus ſcharf zeichnende Element der Muſik; doch muß auch hier dem Eindringen italieniſcher Geſangseinſeitigkeit, das nicht abzuwehren iſt, weil die zu nüchterne, zu antike franzöſiſche Art ein melodiſches Gegengewicht fordert, durch den deutſchen Gluck eine Schranke entgegengeſetzt werden. Wie Händel den indirecten Idealismus überfüllt werdender Polyphonie zum directen Idealismus einfacherer Harmonie und energiſchen Gefühlsausdrucks zurückführt, ſo macht Gluck den dramatiſchen Ausdruck zum Prinzip, ſchneidet die Auswüchſe des Formelweſens in der Geſangmuſik ab, verwendet die Inſtrumentalmuſik zu vollerer und ſchärferer Charakteriſtik, wahrt trotz der Vereinfachung des Geſangs das dramatiſche Pathos, breitet über die Oper durch ſeine Chöre ein ächtdeutſches Element tiefer Gemüthsbewegtheit aus und ſchafft ſo zum erſten Mal eine Oper von bleibender claſſiſcher Vollendung, der jedoch die freiere Bewegtheit ſowohl der Charaktere als der Einzelmelodie, die Wärme und der Schmelz des Ausdrucks, der volle, unumwundene Erguß muſikaliſchen Gefühls und Phantaſiereichthums noch fehlt. Die ſpätere franzöſiſche Oper ermäßigt dieſe Nüchternheit, ſie greift zu belebtern, der Melodieentwicklung günſtigern Stoffen, bildet dabei das Draſtiſche und das Pathetiſche immer vollkommener aus, aber ſie entbehrt fortwährend den tiefen und vollen Farbenton deutſcher Muſik, ſie behält dieſer gegenüber etwas Kühles und Aeußerliches; Frankreich geſtaltet, ſtyliſirt die Oper, welche erſt Deutſchland mit muſikaliſchem Gehalt wahrhaft zu erfüllen beſtimmt iſt; auch bleibt es außerhalb des Drama's in der höhern Muſik unfruchtbar.

Im Weſen des franzöſiſchen Geiſtes liegt es, daß er dem rhythmiſchen Element der Muſik und Allem, was hiemit zuſammenhängt, dem Draſtiſchen u. ſ. w. vorzugsweiſe ſich zuwendet; auch die Volksmelodie entwickelt ſich zwar reich, denn die Faſſung des Lieds in kurzen muſikaliſchen Ausdruck ſagt der Neigung zum ſcharf Charakteriſtiſchen zu, aber ſie entwickelt ſich ebendeßwegen auch nur in dieſer letztern Richtung. Die Oper erhält (wie die Malerei §. 733) in Frankreich ſeit Lulli Styl, dramatiſche Architectonik, bewegte Finale's, Märſche, Tänze, ſcharfe muſikaliſchrhythmiſche Zeichnung der Handlung, der Situationen, der Affecte, freilich aber auch

zu viel Dramatiſches, Ueberladung mit Stoff (große Oper, fünf Acte) und mit Effect. Das Speziellere geſtattet keine nähere Ausführung; daß Gluck dem Inhalt das Uebergewicht gibt über den Formalismus, daß ihm aber das eigentlich Schöpferiſche, der Fluß fehlt trotz ſeiner heroiſchen Claſſicität und trotz ſeiner nicht blos dramatiſch erregten, ſondern auch gefühlstiefen Chöre, daß ebenſo die ſpätere franzöſiſche, ernſte wie komiſche Oper bis zu Boieldieu u. A. herab in der im §. angegebenen Weiſe große ſtyliſtiſche Vorzüge mit Mangel an Wärme vereinigt, iſt anerkannt.

§. 829.

Auf die Periode Gluck's folgt in Deutſchland die Epoche der Entwicklung des freien und des ſchönen Styls durch Haydn und Mozart, mit welcher die Muſik überhaupt zur claſſiſchen Vollendung, zur vollſtändigen Entfaltung ihrer Hauptformen endlich gelangt.

1. Der durch Bach und Händel vollendeten polyphonen und harmoniſchen Compoſition tritt der freie Styl in reicher melodiſcher Entfaltung gegenüber und ſetzt das ſtreng formale Element zu einem untergeordneten Moment des Ausdrucks herab. Der indirecte Idealismus des deutſchen Geiſtes erſcheint jetzt in ungebundener Geſtalt, er ſprengt die Feſſeln, die einſt ſein Tiefſinn ſich ſelbſt geſchaffen, und tritt in jugendlicher Friſche, durch einfache Formen der muſikaliſchen Gliederung Freiheit und Klarheit zumal gewinnend, zu der ganzen ächt maleriſchen Mannigfaltigkeit der Production heraus, deren er fähig iſt; das goldene Zeitalter, der Frühling der Tonkunſt beginnt, die Inſtrumentalmuſik Haydn's eröffnet ihrem Fluſſe freie Bahn, auch die Vocalmuſik lernt durch ihn die Sprache der einfachen Gefühle des Herzens, die Muſik kommt in ihm endlich zum klaren Bewußtſein, daß ſie nicht Syſtem, Wiſſenſchaft, ſondern freie Bewegung, Lyrik iſt, ſie wird wieder Gefühl und bleibt es, da in Deutſchland der neuitalieniſche Geſangsformalismus keinen nationalen Boden findet. Aber die deutſche Muſik iſt doch bereits zu tief und zu vielſeitig entwickelt und in zu ſtarke Wechſelbeziehung mit Italien und Frankreich getreten, als daß dieſe Epoche der frei werdenden Empfindung und Phantaſie nicht noch eine zweite höhere Blüthe deutſcher Kunſt treiben ſollte; in Mozart faßt ſich der Genius der zum freien Selbſtbewußtſein gelangten Muſik zur Erſcheinung in voller Schönheit zuſammen; deutſcher Ernſt, der die Form zu achten und die Formen in ihrer eigenthümlichen Bedeutung für den muſikaliſchen Ausdruck anzuerkennen weiß, deutſche Wärme des Fühlens, welche in die Form ganz und voll ſich hineinlegt, nichts Kühles und Froſtiges duldet, Melodie und Harmonie innerlichſt beſeelt und ſie in vollem, reichem Fluß und Schmelz

ausſtrömen läßt, ſchöpferiſche Phantaſie, welche alle Arten des Stimmungsausdrucks in vielſeitigſter Objectivität reproducirt, in jugendlicher Kraft und Fülle Alles friſch anfaßt und das Tonmaterial in lebendig pulſirende und ſchwingende Bewegung verſetzt im reinſten Gegenſatz zu der beſonders in die Oper eingedrungenen formaliſtiſchen Steifigkeit, italieniſch plaſtiſcher Sinn, welcher die Kraft mäßigt und ſie dadurch am rechten Orte um ſo erhabener herantreten läßt, welcher die ſprudelnde Raſchheit genialer Bewegtheit in ſchönſtem Maaß und Gleichgewichte hält und allmälig den Meiſter von dem Styl der erſten Periode, in welchem dieſe Bewegtheit culminirt, zum maaßvoll, charakteriſtiſch ſchönen Styl der zweiten, von dieſem zum idealſchönen Styl der dritten Periode verklärend hinanführt, italieniſche Anmuth und Weichheit, franzöſiſche Schärfe, Dramatik, Kunſt zu treffen vereinigen ſich, um nun auch die freie deutſche Muſik zu einer ihrer Eigenthümlichkeit und Univerſalität vollkommen entſprechenden claſſiſchen Form zu erheben; die freie Schönheit iſt für die Muſik überhaupt gewonnen, die beiden Stylprincipien zu lebendigſter und wirkungsvollſter Einheit verſchmolzen, unter den einzelnen Zweigen beſonders die Oper zu muſtergültiger Geſtalt und zugleich zu einer ſchönen Mannigfaltigkeit verſchiedener Gattungen ausgebildet.

2. Der §. hebt die Wendung ſcharf hervor, welche die Muſik wie der deutſche Geiſt überhaupt im vorigen Jahrhundert, in der Epoche der frei werdenden, ebendamit auch zur Genialität ſich erhebenden Subjectivität nimmt; namentlich Mozart iſt nur zu begreifen aus dieſer Erhebung des Geiſtes zur Freiheit und zur vollen Bewegung in ihr, auf deren Höhe er im Figaro angelangt iſt, wie andrerſeits ſpäter wieder eine komiſche Oper (Cosi fan tutte) mit ihrer ſchon an die Zauberflöte mahnenden harmoniſch-melodiſchen Weichheit und zartern Gefühlsbewegtheit den Uebergang zu dieſer und damit den Uebergang von der mittlern Periode (Don Juan) zur dritten, zum idealſchönen Styl bezeichnet. In der Inſtrumentalmuſik iſt Mozart am größten in der Symphonie, die von der Haydn'ſchen gerade ſo weit abſteht, wie das Dramatiſche vom Gemüthlichen; ſie iſt zwar nicht dramatiſch im Sinn von §. 816, a. ſie gehört zur höhern lyriſchen Gattung (ebd.), aber ihre Lyrik hat eine weſentlich dramatiſch bewegte und dramatiſch contraſtirende Tendenz; bei Haydn iſt die Muſik, die Form, bei Mozart auch der Genius, die Subjectivität frei geworden und legt die ganze Erregtheit und Kraft ihres Selbſtgefühls, ihres reich und ſtark bewegten Lebens und Empfindens in ihre Inſtrumentalwerke nieder. Das Quartett glückt weniger; es wird Haydn gegenüber auch mehr erwärmt und innerlich belebt, aber dieſe Erwärmung gelingt nur ausnahmsweiſe in einer dem Charakter dieſes Zweiges wirklich entſprechenden Form; auch in der Claviermuſik geht Mozart über die in ihrer Einfachheit Treffendes leiſtende Art Haydn's

hinaus und ſucht eine vollere Entfaltung, ohne ſie ſchon recht zu finden; ſein Genius entwickelt ſich vollkommen doch nur an ſchon vorliegenden feſten Formen, wie die Oper und die dem Componiſten klarer als Quartett und Clavier eine beſtimmte Aufgabe vorzeichnende Orcheſtermuſik. Haydn hat daher vor Mozart vielfach eine einfache und doch farbenreichere, charakteriſtiſchere Inſtrumentalcompoſition voraus, er iſt ächt maleriſch, Mozart dramatiſch plaſtiſch, ohne dieſen Typus ſchon überall befriedigend durchführen zu können, wozu ihm auch die Zeit nicht gegeben war. So viel, um beiden Männern gerecht zu ſein; weiteres ließe ſich nur unter Berückſichtigung der einzelnen Hauptwerke und Hauptperioden der beiden Meiſter näher erörtern; auch Männer, welche vor und neben Haydn die Epoche des freien Styls eröffnen und neben ihm und Mozart wirken, E. Bach, ſpäter der Komiker Dittersdorf u. ſ. w., können nicht ſpeziell beſprochen werden.

§. 830.

Die Epoche des freien Styls iſt mit Haydn und Mozart nicht abgeſchloſſen, ſondern erſt angefangen, es bleibt ihm neben jenen noch ein weites Gebiet übrig in der Gefühls- wie in der dramatiſchen Muſik, dieſes Gebiet wird jetzt ergriffen von den verſchiedenſten Seiten her, und zwar einerſeits unter dem vorbildlichen Einfluß Mozart'ſcher Fülle und Idealität, andrerſeits mit der in der Natur des Entwicklungsganges ſelbſt liegenden Tendenz auf concretere Stoffe, mannigfaltigere und individuellere Stylgeſtaltung, charakteriſtiſchere Tonmalerei, vielſeitigern und ſtärkern Ausdruck und Effect, als der ſchöne Styl geſtattete; kurz der indirecte Idealiſmus tritt aus demjenigen Bunde mit dem directen wieder heraus, den er in Mozart geſchloſſen, er wird wieder das überwiegende Element. Ein zweiter Genius des freien Geiſtes tritt zunächſt in Beethoven auf, der die Form nun ganz dem Inhalte und zwar einem ſubjectiven Inhalte dienſtbar macht; die Muſik wird Darſtellung der Subjectivität, des in ſich vertieften, auf ſich und ſeine Beziehung zur objectiven Welt reflectirenden, die Anziehung wie die Abſtoßung des Subjects durch die Objectivität gleich ſtark bis in's Innerſte hinein und nach allen Seiten hin fühlenden, in Allem ſeiner ſelbſt kräftig bewußten und mit gleicher Kraft und phantaſievollſter Reflexion über die Tonmittel gebietenden, ſie zur Herausſtellung des mächtigen Gefühlsinhalts, von dem es erfüllt iſt, ächt deutſch in ſtets neuer, ſich ſelbſt nie genügender Weiſe verwendenden Ichs.

Gleich ſtarkes und nach allen Seiten, um die es ſich in dieſem Gebiete handeln kann, ſich erſtreckendes innerlichſtes Fühlen ſowohl der Anziehung als der Abſtoßung zwiſchen Subject und Object iſt das Charakteriſtiſche des Beethoven'ſchen Genius. Es iſt das volle Herz in ihm, das der Wirk-

lichkeit freudig, kräftig, mit feuriger Liebe, mit Begeiſterung für alles Große und Schöne in ihr entgegenſchlägt und bald dieſe Stimmungen, bald auch die Wirklichkeit ſelbſt, welche ſie hervorgerufen, in Tönen ausſpricht, ſchildert, malt und feiert (z. B. Paſtoral-, A dur-, heroiſche Symphonie); daſſelbe Herz hat aber auch die Colliſion zwiſchen Subject und Object ſchmerzlich empfunden und ſpricht daher auch die Entzweiung des Ichs mit Welt und Schickſal, jedoch immer mit ſubjectiver Entſchiedenheit und Kraft, aus, obwohl es ſchließlich zur Verſöhnung, zum Triumph über die Wehmuth, zum reichſten Humor, zur herzensfreudigen Feier des Bruderbundes mit der Menſchheit, zur dankbaren, alle Mittel aufbietenden, ſolennſten Verherrlichung der höhern, die große Weltharmonie aufrecht erhaltenden, durch ſie auch den Einzelnen beglückenden Ordnung der Dinge ſich immer wieder emporhebt. Dieſer an ſich großartig mächtige und vielſeitige, ebenſo ſubjectiv in tiefſtem Ernſt und lebendigſter Ergriffenheit empfundene Gefühlsinhalt ſetzt die muſikaliſche Phantaſie in eine gleich großartige und ſchwungvolle Bewegung, vollere und tiefere Harmonieen treten hervor, Tonkräfte und Klangfarben ungekannter Art werden lebendig, die Formen wachſen in die Weite und Breite, Orcheſter und Clavier werden zu Organen für den vollen Wiederhall des erregten, in ſeine Stimmungen ſich immer tiefer hineinarbeitenden, überall unendlich groß fühlenden Gemüthes erhoben, die ganze Fülle von Tonbewegungen und Tonecombinationen, deren die Muſik fähig iſt, ſcheint offenbar werden zu wollen. Auch des Klaren, Plaſtiſchen, einfach Charakteriſtiſchen, Anmuthigen iſt der an Haydn und Mozart herangebildete Genius Herr und weiß es anzuwenden, es bewahrt ihn davor, die Grenzen der muſikaliſchen Darſtellung und die Geſetze der Deutlichkeit ſowie der Anſchaulichkeit des Fortgangs öfter zu überſchreiten, die Claſſicität geht nicht verloren. Aber als beherrſchendes Geſetz wird ſie allerdings nicht feſtgehalten, der Inhalt iſt für die Formen oft zu reich oder zu tief oder zu verwickelt, die Formen werden nicht blos geſtreckt, ſondern auch geſprengt (wie in der letzten Symphonie), die Muſik iſt an der äußerſten Grenze angekommen, der ſubjectiven Genialität Eingang in ſie verſtattet, obwohl dieſe hier eine durchaus gehaltvolle und daher insbeſondere zur Darſtellung ethiſcher Empfindungen in ihrer ganzen heiligen Tiefe und Innigkeit berufene, den Menſchen und den Künſtler in ſonſt nie geſehener Gleichheit der Achtungs- und Sympathiewürdigkeit darſtellende Subjectivität bleibt.

§. 831.

Die übrige nachmozartiſche Entwicklung tritt nicht in ſo ausgeſprochener Weiſe auf die Seite des indirecten Idealiſmus, wie die beethoven'ſche Muſik. Die italieniſche Oper, nachdem ſie in Cimarosa Mozart einen in der Komik

nahezu ebenbürtigen Zeitgenoſſen zur Seite geſtellt, erhebt ſich in Cherubini und Spontini, an Gluck anknüpfend, zu tieferem Ausdruck, zu heroiſcher Kraft, zu energiſcher und glänzender Totalwirkung; Roſſini bereichert das italieniſch melodiſche Element mit den Tonmitteln der deutſchen Muſik, zieht aber die Oper zur Einſeitigkeit des Melodiereizes, der Geſangsanmuth und Geſangsvirtuoſität, des äußern Effects wieder herab. Eine höhere Richtung nimmt die Muſik bei den deutſchen Romantikern; am kräftigſten und geiſtreichſten geſtaltet ſich dieſe Romantik bei Schubert, weicher, aber ausdrucksvoll, gefühl-, formen- und farbenreich, poetiſch, obwohl auch zu viel ſchimmernd und glänzend, bei Weber. Eine überaus regſame Production in allen Zweigen des freien Styls bereichert auch neben jenen Hauptrichtungen die Muſik mit Werken, die mehr oder weniger Einen Zug mit dieſen und unter einander gemein haben, die Modernität, d. h. die mit Stoff und Form abſolut frei waltende Subjectivität; eine Ausnahme hievon tritt da ein, wo das ältere lyriſch melodiſche Element theils, wie bei Spohr, zum Subjectiv-elegiſchen ſich fortbildet, theils die Liedcompoſition aus ſich hervortreibt, indem in dieſer freien Gattung das neunzehnte Jahrhundert eine hohe Stufe der Vollendung erreicht.

Die Gefahr der modernen Muſik iſt dieß, daß ſie eine abſolut freie iſt; ſie iſt durch keine Typen mehr gebunden; die Naivität Haydn'ſcher Gemüthlichkeit, die Mozart'ſche Objectivität künſtleriſchen Schaffens, die in natürlichem Drange und mit der wonnigen Freude ſteten Gelingens die gegebenen Formen mit einem Inhalte füllt, welcher erwärmen, Wirkung thun, zeigen ſoll, was die Muſik vermag, die Objectivität, in der ſelbſt Beethoven iſt, weil in ihm der Menſch den Muſiker zur Aeußerung treibt, dieß Alles iſt mit dem freien Standpunct des modernen Bewußtſeins überwunden, die Muſik iſt mehr Phantaſie- als Empfindungsthätigkeit, daher in ihr das Urſprüngliche und Urkräftige des unmittelbaren Hervorquellens aus Gefühl, Gemüth und Charakter zurückweicht, am wenigſten bei Schubert, deſſen Romantik z. B. in der Symphonie durch poetiſche Gedanken- und Farbenfülle anſpricht und ihrer blumenreichen Mannigfaltigkeit ungeachtet das entſchiedene Gepräge eines kräftig in die Tonwelt hineingreifenden, ächt muſikaliſchen Charakters an ſich trägt; überhaupt iſt gerade die Romantik diejenige Form der Modernität, die trotz ihrer über dem Inhalte ſtehenden Subjectivität doch eine Ausfüllung des Lebens mit Poeſie und poetiſchem Klange wirklich ſucht und ſo aus der Unmittelbarkeit nicht ganz heraus iſt, — daher die hohe Bedeutung, welche außer Werken von Marſchner, Schumann namentlich die Weber'ſche Oper durch ihre Poeſie des Tones und ihre Verwendung der muſikaliſchen Mittel zu weich und hell wiederklingendem Gefühlsausdruck ſtets behaupten wird trotz der im §. hervorge-

hobenen, auch der romantiſchen Poeſie nur mit wenigen großen Ausnahmen anhängenden Mängel. Die Modernität iſt an ſich nicht zu verwerfen, ſie iſt eine Form der Muſik, welche deren Entwicklungsgang mit ſich bringt, ſie findet ſich auch bei Beethoven in Werken, in welchen der Gefühlsinhalt ſich weniger hervordrängt, ſie hat ihre Berechtigung in der ſtoffbeherrſchenden, ſelbſtbewußt auftretenden Freiheit des muſikaliſchen Gedankens, Ausdrucks, und Effects; aber daß hier die Gefahr des Effectmachens, des Brillanten, des Inhaltsloſen u. ſ. w. nahe liegt, und daß dieſe Modernität nur ein Durchgangspunct iſt, daß ſie eine Sättigung mit concreterem Gefühlsinhalt fordert, iſt klar, da die Muſik Kunſt der empfindenden Phantaſie iſt. Ebendarum kann ſie auch nicht das ganze Gebiet der Muſik beherrſchen; es bleibt neben dem abſolut Modernen die Sphäre einfach melodiſcher Lyrik namentlich durch die ſchön erblühende Liedcompoſition vertreten, in welcher nicht blos durch Opern-, ſondern durch eine zahlreiche Reihe von Geſangscomponiſten auch in dieſer Epoche noch eine reiche Fülle ächter und ächtdeutſcher Muſik zu Tage gefördert wird; die Blüthe der claſſiſchen deutſchen Poeſie wirkt auch auf die Muſik anregend und ruft die ſchönen Tondichtungen eines Reichardt, Zelter, Schubert u. ſ. w. hervor, das Volkslied wird beſonders durch Silcher wieder erweckt und die Gattung des volksthümlichen Kunſtliedes von ihm mit ſchönen Productionen leichtanmuthiger wie ernſterer und tieferer Art bereichert, und auch der ſeit Nägeli aufblühende Männergeſang zeigt, daß die moderne Kunſtmuſik, obwohl ſie auch in dieſen eindringt, für ſich allein dem Bewußtſein der Zeit nicht genügt.

§. 832.

Während die Muſik bei Meyerbeer in der Oper den Gipfel der Modernität erreicht, erlebt ſie in Mendelsſohn eine Nachblüthe, in welcher ſie ſich der einſeitigen Modernität zu begeben, ſich mit reinem Gefühlsausdruck und tiefem Gehalt wieder zu erfüllen, durch ſtrengere Formen feſtere Haltung und objectivere Gedankenentwicklung neu zu gewinnen ſtrebt. Ein Gefühl, daß die Muſik der Gegenwart in die gefährliche Bahn eines mit den Tonmitteln willkürlich waltenden hohlen Subjectivismus gerathen ſei, macht ſich deßungeachtet in immer beſtimmterer Weiſe geltend und drängt Wagner zu dem Verſuche, eine dramatiſche Muſik zu begründen, welche ſich der Poeſie als bloßes Mittel zum Ausdruck ihres Inhaltes unterordnen, ſomit auf ſelbſtändige Entwicklung der muſikaliſchen Kunſtformen verzichten ſoll. Daß die Muſik eine derartige Rückkehr zum antiken Standpunct vollziehen und damit den Kreislauf ihrer Entwicklung beendigen werde, iſt nicht anzunehmen, ein Fortſchritt der Oper aber allerdings nur von neuen, der empfindenden Phantaſie ſich darbietenden objectiven gehaltvollen Stoffen zu erwarten.

So reich und erhebend der Entwicklungsgang der Musik bis zur ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts ist, so unbefriedigend, ja beunruhigend ist der Blick auf ihre letzte, jetzige Periode, die Kunst der Subjectivität scheint eben durch diesen ihren subjectiven Charakter ihrer Selbstauflösung entgegengetrieben zu werden. Meyerbeer bezeichnet zwar in der Oper einen Fortschritt, indem er durch umfassenden und energischen Gebrauch der dramatischen Mittel an die Stelle romantischer Weichheit und italienischer Anmuth einen kräftigern Ausdruck, eine schärfere Charakteristik des Einzelnen setzt, aber die plastische Klarheit und Schönheit der Musik kann neben der theatralischen Breite und Ueberfülle der großen Oper nicht bestehen, und an den Stoffen zeigt es sich, daß die musikalische Dichtung des Charakters, die Musik des tiefern Gehalts verlustig gegangen, daß sie eine subjective Technik geworden ist, welche nicht mehr durch empfindende Phantasie zu einem für die Musik spezifisch geeigneten Inhalte hingetrieben, sondern durch einseitige Rücksicht auf die dramatische Wirkung zur Wahl ihrer Sujet's bestimmt wird. Daß es so nicht fortgehen kann, oder auch, daß so in's Unendliche fortgemacht werden könnte, ohne daß damit für die Musik etwas Höheres wiedergewonnen wäre, dieses Gefühl haben vor Allem die Meyerbeer'schen Opern hervorgerufen, da sie trotz der eminenten Befähigung des Componisten zum Musikdrama der musikalischen Empfindung theils zu viel, theils zu wenig bieten, zu viel durch die Stoffmasse und den äußern Glanz und Effect piquanter Situationen, zu wenig durch den Mangel des poetischen Hauchs der Idealität und der Gefühlswärme, der das Kunstwerk durchwehen soll, sowie durch das Gemachte, Geschraubte, das aus der Textdichtung so vielfach heraustritt. Anders hat für die Musik Mendelssohn gewirkt; bei ihm ist vor Allem edler Geschmack, in ihm tritt die Phantasie auf als gebildet empfindende Phantasie, es ist wieder Form und Gehalt, es ist das Streben des wahrhaft gebildeten Geistes da nach Beidem, die Musik bekommt ideale Klarheit, Gedanken, Gefühl, gediegene Composition, die freie Subjectivität versenkt sich in die objectiven Formen, damit die Musik wieder Kunst werde, die scharfe Spitze der Modernität biegt sich um und erweicht sich, die Tonkunst wird wieder Selbstzweck, der Geist lebt und webt in ihr, taucht in ihre Fülle unter, um Schätze zu heben, welche ältere verwandte Meister noch zurückgelassen; eine neue Blüthe reiner, warmer und dabei fein poetischer Musik scheint mitten in einem durch Reflexion zerklüfteten, großartiger Production unfähigen Zeitalter zu entstehen, und auch an kräftiger Charakteristik, an gesundfroher Frische fehlt es den hervorstechenden unter den Compositionen des Meisters nicht. Allein die Erscheinung bleibt vereinzelt, und auch die andere Seite der gebildet empfindenden Phantasie macht sich bemerklich, der Mangel an durchgreifender Kraft, an einfacher Männlichkeit und ebendamit auch an der

vollen Lebenswärme, an Natur, die ſich gibt, es iſt zu viel Kunſtmuſik, es ſind ſchöne Bilder, welche die Perſönlichkeit ihres Urhebers wohl überall abſpiegeln, in welchen aber doch nicht ein ausgeprägter Charakter mit der Wucht oder mit der Lebendigkeit unmittelbarer Empfindung activ, durchſchlagend auftritt, es iſt mehr gebildete Reproduction als geniale Production; das Modernitätsprinzip bleibt eben damit, daß der Componiſt dieſe zurückhaltende Stellung des gebildeten Künſtlers einnimmt, doch wieder ſtehen, und die Vorliebe für das Weiche und Romantiſche, das allerdings mit ſchöner neuer Erfindung behandelt wird, zeigt, daß ein ſubſtantiellerer Gehalt auch hier jenem Modernitätsprinzip nicht gegenübergetreten iſt. Wirklich befreit wird alſo auch hier die Muſik nicht von dem Extrem der Subjectivität, auf das ſie durch die ganze Entwicklung hinausgedrängt iſt, und die Frage, was werden ſoll, wird nur immer ſchwieriger, da die verſtändige Reflexion mehr und mehr allgemeiner Zeitcharakter wird und auf die Naivität des muſikaliſchen, namentlich melodiſchen Schaffens immer zerſetzender einwirkt. Hieraus geht endlich in einfacher Conſequenz die ſchon in Früherem mehrfach beſprochene Richtung Wagner's hervor. Die Muſik ſoll Mittel des Ausdrucks werden, ſtatt ſich ſelbſtändig hinſtellen zu wollen und durch dieſe Selbſtändigkeit Halt und Gehalt zu verlieren; in dieſem Poſtulat iſt das Wahre enthalten, daß die Muſik wieder objectiven Inhalt bekommen ſoll, und es iſt mit ihm doch zugleich die Reflexion an die Stelle der nun einmal ſelbſt bei Mendelsſohn nicht mehr ſchöpferiſch wirkenden Phantaſie geſetzt; die Modernität bekennt, daß ſie inhaltslos war und Inhalt ſuchen muß, und ſie ſchwingt ſich zugleich nun erſt zur ganzen Abſolutheit empor, ſie beſeitigt die Formen, durch welche die Muſik ſelbſtändige Kunſt wird, ſie nimmt der Muſik ihre durch dieſe Formen bedingte Ausbreitung zu eigener Geſtaltung und damit ihr Phantaſieelement, der künſtleriſche Verſtand wird von ſeiner Gebundenheit an die Phantaſie frei gemacht, der muſikaliſche Satz in eine Erfindung gefühlvoll vorgetragener Rede, in eine Melodiſirung und Rhythmiſirung des Sprechens umgewandelt, bei welcher der Componiſt volle Freiheit hat; denn dieſe Art von Compoſition, weil ſie nicht mehr auf die Ausgeſtaltung einer beſtimmten Form, z. B. einer ein Ganzes von Worten und Sätzen umſpannenden Melodie ausgeht, hat ſo ſehr nur mit dem Einzelnſten, bei welchem alle Möglichkeit einer objectiven Beſtimmung für die rechte und beſte Art des Ausdrucks ausgeht, ſo ſehr nur mit einer Maſſe vereinzelter, zu keinem Ganzen zuſammenrückender melodiöſer Wendungen, Hebungen, Accente u. ſ. f. zu thun, daß nun über die Compoſition nicht mehr die Muſik, ſondern der Muſiker entſcheidet und auch wenn die Entſcheidung erfolgt iſt, das Ganze ein rein ſubjectives Werk bleibt, da mit dem Wegfallen der beſtimmten muſikaliſchen Formen Alles zufällig geworden iſt. Es iſt zu wünſchen, daß aus dieſer Richtung, welche es mit der Muſik

doch ernſt nimmt und durch die Verlegung einer ausdrucksreichern Färbung in die begleitende Inſtrumentalmuſik Dasjenige, was ſie der Melodie nimmt, auf anderer Seite ſelbſt wieder erſetzen zu müſſen zugibt, ein muſikbegleitetes lyriſches Drama, eine Mittelgattung zwiſchen Oper und Schauſpiel (§. 802), die aber doch mehr Melodieentfaltung haben müßte, dem Oratorium verwandt, ſich entwickle; für die Oper aber, wie für die nicht blos begleitende Muſik überhaupt, iſt zu hoffen, daß ihr mit neuen Stoffen, welche neue Entwicklungen bringen werden, auch wieder eine Aera der Productivität bevorſtehe, in welcher ein großartiger Inhalt, wie ihn bisher vorzugsweiſe die franzöſiſche Oper in ihrer Weiſe hatte, auch auf deutſchem Boden in wahrhaft muſikaliſcher, die beiden Stylprinzipien mit Kraft, Fülle und Klarheit unter ſich neu verſchmelzender Geſtaltung erſcheinen wird.

Anhang.

Die Tanzkunſt.

§. 833.

1. Mit der Gymnaſtik als einer lebendigen Sculptur (vergl. §. 647, 2.) verbindet ſich die Muſik, indem ſie den Rhythmus des Tons und das in ihm ſich entfaltende Gefühl in der Bewegung der menſchlichen Geſtalt verkörpert; die alſo in das Sichtbare übergetragene Muſik oder muſikaliſch belebte, rhythmiſche Plaſtik iſt die Tanzkunſt oder Orcheſtik. Sie ſteht der ſelbſtändigen Schönheit näher, als die Gymnaſtik, denn ſie iſt mehr zur reinen Darſtellung, mehr zur Entwicklung der Schönheit beſtimmt und ungleich reicher im Ausdruck. Dieſer erweitert ſich weſentlich, indem aus der orcheſtiſchen Geſammtbewegung nicht blos der künſtlichere und ausdrucksvollere Tanz Einzelner, ſondern beſtimmter die muſikaliſch geregelte Mimik, die Pantomime, heraustritt, und eine Hand-
2. lung darſtellt. In der Geſchichte der Orcheſtik macht ſich der Gegenſatz der Style durch eine mehr darſtellende, objective und eine mehr auf geſelligen Genuß und engeren, ſubjectiven Ausdruck beſchränkte Form des Tanzes geltend.

2. Die Tanzkunſt drückt das äſthetiſche Bewegungsleben des Tons zunächſt in der horizontalen Richtung des Raumes aus, die Muſik wird zu einer projicirten Figuration der Linie. Hierin hängt ſie mit den gymnaſtiſchen Maſſenbewegungen, den Evolutionen zuſammen, die bereits muſikaliſche Begleitung fordern und ſo in die Orcheſtik herübergehen (vergl. Anm. 2. zu §. 647). Die neuere Gymnaſtik verbindet gern mit ihren Uebungen Attitüden des Einzelnen, die zwar auf Ausbildung der Kraft und Gewandtheit berechnet ſind, aber doch zugleich ein äſthetiſches dramatiſches Bild ergeben; dieß weist beſtimmter auf die Tanzkunſt hinüber; einen wirklichen Uebergang in dieſe nahm die griechiſche Gymnaſtik durch eine Verbindung mit rhythmiſch gemeſſenem Scheinkampfe, durch den Schwerttanz, der bei ſo vielen Völkern vorkommt und wohl eine der urſprünglichſten Formen des Tanzes iſt. Der andere Hauptpunct des Uebergangs iſt das Spiel (Ballſpiel u. dgl.), das gemeſſene Ordnungen mit Begleitung von Geſang und

Muſik ganz naturgemäß annimmt. — Die Figuration der horizontalen Linie iſt nur die eine, abſtracte Seite des Tanzes, die poſitive, concrete die Bewegung, wie ſie ſich während der Ortsveränderung und eben in deren verſchiedener Qualität über die ganze Geſtalt nach allen Richtungen verbreitet. Die phyſiologiſche Wirkung, vermöge welcher die Muſik in die Nerven, die Glieder und ſo in unwillkührliche Bewegung übergeht, wird zum Gegenſtande der Kunſtthätigkeit und die Bewegung ſo zu einer gemeſſenen und geordneten Ausſtrahlung des idealen Gefühlspuncts der Seelen-Erregung in das Sichtbare, in den Raum. Hier iſt nun eine doppelte Seite zu unterſcheiden: die Schönheit der Bewegungen ohne beſtimmtere Beziehung auf einen Inhalt, der zum Ausdruck kommen ſoll; wie ja in der Muſik ſelbſt, auch abgeſehen davon, daß das Innerliche, was ſie ausdrückt, in gewiſſem Sinn immer unbeſtimmt bleibt, ein formellerer Genuß des Schwebens und Wiegens in den Wellen der Töne von der gleichzeitigen tieferen Bewegung der Seele zu unterſcheiden iſt. Neben dem Spiele der Füße, des Rumpfes iſt das der Arme und Hände (die im modernen Ballet-Tanz ſo elend unthätig ſind), das Neigen und Beugen des Kopfes weſentlich: „ſie rührt ſich, die Cymbeln zum Tanze zu ſchlagen, ſie weiß ſich ſo lieblich im Kreiſe zu tragen, ſie neigt ſich und biegt ſich und reicht ihm den Strauß“. Die plaſtiſche Schönheit der menſchlichen Geſtalt wird zu lebendiger Muſik, die Muſik wird plaſtiſche Schönheit. Die Anmuth, die Welle des Runden und Weichen als Ausdruck der fließenden, rinnenden Natur des Tons iſt ſo ſehr Grundbeſtimmung, daß ſie auch die Gegenſätze des Schönen, wie ſie in jeder leidenſchaftlich ſtarken, in der männlichen Bewegung gegenüber der weiblichen, und im Groteſk-Tanz hervortreten, beherrſchen und mildern muß. Zu der Bewegung des übrigen Körpers kommt nun als beſtimmterer Seelen-Ausdruck noch weſentlich die Mitwirkung der Geſichtszüge. Dieß Moment führt uns dann unmittelbar zu der nähern Aufgabe der Tanzkunſt: nämlich den ſpezifiſchen Inhalt, die qualitative Stimmung der Muſik in der Aufeinanderfolge der Bewegungen auszudrücken. Wie beſchaffen ſolcher Inhalt ſei, läßt ſich nicht näher beſtimmen, ehe man auf den großen Unterſchied des antiken und des modernen Tanzes eingeht; was aber das Verhältniß zu der Muſik betrifft, ſo iſt klar, daß der Tanz weniger und daß er mehr ſagt, als ſie. Weniger: denn in der Darſtellung für das Auge durch die Bewegung geht verloren jene Unendlichkeit in der Muſik, die in irgend ein Gefühl die ganze Gefühlswelt legt und ebendaher durch kein anderes Ausdrucksmittel zu erſchöpfen iſt; mehr, denn das Unbeſtimmte wird beſtimmt, wie denn z. B. trauriger, ängſtlicher, banger, heftiger, beſchleunigter, heiterer Ton als traurende, fürchtende, zürnende, verſöhnte und glückliche Liebe zur Erſcheinung kommt. Es treten nun aber hier verſchiedene Stufen der Beſtimmtheit des Ausdrucks ein,

welche ſich an ein weſentliches Unterſcheidungsmoment im Tanze knüpfen, nämlich an das Auseinandertreten des Allgemeinen und Beſondern. Aus der Bewegung größerer Maſſen treten Mehrere, tritt ein Paar, tritt endlich eine einzelne Perſon hervor und ſtellt das Gefühl, das die Muſik andeutet, beſtimmter dar, zunächſt durch reinen Tanz, der nur ſubjectiv bewegter, mannigfaltiger, kunſtreicher iſt, als der Maſſentanz, welcher ſtets mehr bloße Evolution bleibt, wobei aber ja nicht an die Kunſtſtücke des modernen Ballets zu denken iſt. Von da nun geſchieht ein weiterer Schritt: die Tänzer und Tänzerinnen, die aus der orcheſtiſchen Geſammtbewegung heraustreten, gehen in die Pantomime über und ſtellen durch ſie nun deutlicher und ausgeprägter, als der reine Tanz es kann, eine Handlung dar. Hier iſt zunächſt wohl zu unterſcheiden: es iſt nicht die Rede von der freieren Pantomime ohne Muſik, wie ſie in den Harlekinaden der Italiener auftritt, auch nicht von der muſikaliſch begleiteten des modernen Ballets; die erſtere führt hinüber zur eigentlichen Mimik, iſt eine Lostrennung der Action von der Declamation, und auch die zweite ſteht dem eigentlichen Tanze, obwohl mit ihm äußerlich verbunden, bereits zu fern. Es gibt eine Darſtellung von Handlung durch bloße Gebärden, in welcher das Spiel derſelben einer gemeſſenen Reglung durch die Muſik unterliegt, ſo daß zwar einige Freiheit, vor Allem die Intenſität des Ausdrucks dem Tänzer überlaſſen iſt, aber doch die Hauptſtellungen, Bewegungen, Ortsveränderungen vorgeſchrieben, feſt formulirt ſind. Ein Bild kann man ſich machen an den Formen der katholiſchen Meſſe, welche der Reſt eines urſprünglichen liturgiſch dramatiſchen Tanzes iſt; hier wurde das Begräbniß, die Aufſuchung des Leichnams durch die Frauen, die Auferſtehung durch vorgeſchriebene Gänge nach beſtimmten Theilen der Kirche, Stellungen, Bewegungen dargeſtellt, wovon jetzt nur noch ein abgekürztes Hin- und Wiedergehen, Verneigen u. ſ. w. am Altar übrig geblieben iſt. — Die Alten gingen, allerdings erſt in der ſpäteren römiſchen Zeit, in der Ausbildung der Pantomime bis dahin, daß Ein Tänzer die andern Perſonen und weiteren Objecte, die ſich der Zuſchauer vorzuſtellen hatte, mimiſch anzeigte, ja mit rapidem Wechſel der Maske, Kleidung und des Standortes alle Perſonen einer Handlung tanzte, und ſie bewunderten darin noch mehr die pſychiſche Fülle, Kraft und Einſicht, als die ſomatiſche Geſchicklichkeit (Lucian vom Tanz c. 66). Ein Zuſammenwirken mehrerer pantomimiſcher Tänzer wird natürlich dadurch nicht ausgeſchloſſen und bleibt vom Standpuncte des darzuſtellenden Inhalts das Natürlichere. Die höchſte Fähigkeit, jeden reichſten Inhalt darzuſtellen, wird nun erreicht, wenn die Pantomime nicht blos von der Muſik, ſondern auch vom Geſange, deſſen Text den Inhalt der Handlung wie im Drama ausſpricht, ſich begleiten läßt. Bei den Alten that dieß urſprünglich der Tänzer ſelbſt, nachher trennten ſich die

Rollen und der Textgesang wurde von Andern übernommen. Der Tanz mit der Musik tritt hier in die Stellung, welche diese für sich in ihrer Anlehnung an die Poesie als Gesang gewinnt: der Umfang dessen, was ausgedrückt werden kann, dehnt sich weit über das ursprüngliche Maaß, die Welt der Leidenschaften kann unendlich mannigfaltiger und tiefer erschöpft werden und zugleich mit ihr die Sphären, wie sie sich nach den Grundgegensätzen des Schönen theilen, namentlich das Komische, was bei den Alten zu einer höchst ausgebildeten Gebärden-Satyre sich steigerte. Mit dieser zur vollen, deutlichen Handlung zusammengefaßten mimischen Orchestik wirkt nun wieder das Gesammtspiel des Chors zusammen, der auf der Stufe der einfacheren Tanzbewegung bleibt und mit ihren weniger spezialisirten Mitteln den pantomimischen Acteur wie ein Echo begleitet.

Blickt man auf die Gymnastik zurück, so erhellt, daß die Orchestik dem rein Aesthetischen näher liegt. Jene ist wesentlich praktisches, pädagogisches, politisches Mittel und wird, wo sie nicht käuflich ihre Künste zeigt, nur aus bestimmten, festlichen Anlässen der bloßen Darstellung wegen ausgeübt, sie sieht auf Schönheit und befördert sie, aber mehr auf Ausbildung der Kraft, und Ausdruck von Seelen-Leben ist gar nicht ihre Absicht, sondern ergibt sich, und zwar in sehr beschränkter Weise, nur von selbst bei der Kraftübung. Bei der Orchestik verhält sich dieß Alles umgekehrt. Sie ist wohl auch pädagogisches Mittel und gehört nach dieser Seite zur Gymnastik als ihr feinerer Theil, aber sie eilt doch viel directer dem zwecklosen Zwecke der schönen Darstellung zu, in welcher das erhabene Bild der Kraft nur ein Moment ist; sie sieht es neben der reinen Darstellung auch auf geselligen Genuß ab, in diesem bildet aber neben der heilsamen Emotion der Säfte und Nerven und der Erheiterung, die in den Anziehungen der Geschlechter liegt, eben das Zeigen und Schauen, also wieder das objective Bild ein Hauptmoment. Uebrigens werden wir finden, wie hierin das Alterthum und die neuere Zeit sich unterscheidet. Die Schattenseite der Tanzkunst liegt darin, daß sie eben um so viel, als sie ästhetischer ist, auch Gefahr läuft, durch ihre Verwendung lebendigen Naturstoffes zu einem System anmuthvoller Bewegungen sich zu pathologischen Reizen verführen zu lassen; was denn auch von jeher geschehen ist. Mit gutem Recht ist ein Hauptthema einer Kunst der schönen Bewegung die Liebe der Geschlechter, aber der Uebergang von dem Bilde der Lust, das in allem Feuer rein bleibt, zum gemeinen und stoffartigen Kitzel liegt nahe und schon die Griechen hatten ihren Cancan, das pantomimische Theater der Römer so üppige und üppigere Darstellungen, als die orientalische Tanzbühne noch heute sie aufweist. Dem Tanze selbst um dieser Verirrung willen zu zürnen muß man aber denen überlassen, die nur eine häßliche Sinnlichkeit kennen.

2. Der geſchichtliche Gegenſatz der Style wendet ſich in dieſem Gebiet anders, als in den bildenden Künſten und in der Poeſie. Dort iſt der claſſiſche Styl einfacher, uncolorirter, hier dagegen unendlich mannigfaltiger, reicher, bunter, als der moderne. Von der Höhe, dem Umfang der Tanzkunſt bei den Alten können wir uns nur ſchwer ein annäherendes Bild machen. Damit ſcheint es in Widerſpruch zu ſtehen, wenn der antike Tanz als weſentlich objectiv im Gegenſatze gegen den modernen bezeichnet werden muß, denn die reichere Farbe und Fülle jener andern Künſte im Style der neueren Zeit hat ja gerade in der vertieften und erweiterten Subjectivität ihren inneren Grund. Die Sache verhält ſich aber hier ſo, daß gerade die weniger entwickelte und in ſich gegangene Subjectivität in ungleich weiterer Ausdehnung es wagen wird, das Leben durch ſtumme Bewegung darzuſtellen, weil ſie eben ein Leben vor ſich hat, wo alles Innere in die Geſtalt heraustritt. So iſt denn alſo gerade die urſprüngliche Hauptform des Tanzes ſtreng objectiv: es iſt der Tanz in ſeiner religiöſen monumentalen Bedeutung als weſentlicher Theil des Cultus. Hier werden Thaten und Leiden der Gottheit durch jene muſikaliſch geregelte Pantomime dargeſtellt, die aus der rhythmiſchen Maſſenbewegung des Chors heraustritt. Vom Gottesdienſte begibt ſich die Orcheſtik auf die Bühne, aus dem Pantomimen wird der Schauſpieler, der Chor und ſeine orcheſtiſche Bewegung bleibt. Und ſo herrſcht in allem Tanz, auch dem Feſttanze, der nicht zur Bühne gehört, zunächſt das Gemeinſchaftliche, die Geſammtbewegung von Maſſen, was an ſich ſchon objectiven Charakter trägt. Hiezu kommt nun aber der reiche Inhalt deſſen, was hier zur Darſtellung kam: Weinleſe, ländliche Geſchäfte verſchiedener Art, kriegeriſcher Kampf, ſtreng Objectives, wie das Labyrinth von Kreta, menſchliches Thun und Leiden aus dem reichen Gebiete der Sage. In ſeiner höchſten Ausbildung ſchafft ſich der Tanz ſeine beſondere Bühne, die ganze Mythologie, ein Stoff, der an orcheſtiſchen Motiven unendlich reich war und um den unſere Balletmeiſter die Alten beneiden müſſen, wird durchgeſpielt, ja man tanzt Begriffe, wie die Freiheit u. dergl. Neben dem höheren Kunſttanze ſchlingt ſich der geſellige in reicher Fülle, unendlichen Formen durch das Leben und ſchmückt namentlich das Mahl. Aber auch dieſer iſt objectiv, nämlich in dem allgemeineren Sinne, daß er mehr die Darſtellung für die Zuſchauer, als den unmittelbaren Genuß für die Ausübenden zum Zweck hat. Die Geſchlechter, die bei Homer noch in den Reigen vereinigt ſind, tanzen ſpäter durchaus nur getrennt und gerade dieß begründet den mehr darſtellenden Charakter, denn wo ſie vereinigt tanzen, nehmen ſie die Freude für ſich weg und fragen wenig danach, wie es ausſieht. So wurde allerdings auch der geſellige Tanz zum größern Theile Kunſttanz, Tänzer und Tänzerinnen von Profeſſion tanzten bei Mahlen und andern Beluſtigungen; das Volk aber

behielt daneben ſeine choriſchen Tänze, die jedoch ebenfalls mehr auf Schau angelegt waren, als auf bloße Unterhaltung der Tanzenden.

Der moderne Tanz iſt vorherrſchend geſelliger Genuß, hat auf dieſem Gebiete faſt kein choriſches Element, keine rhythmiſchen Maſſenbewegungen mehr, vereinigt durchaus die Geſchlechter, legt ſomit den Accent auf das Vergnügen der Tanzenden, nicht der Zuſchauenden und hat kaum ein Bewußtſein, daß er auch in dieſer Behandlung eigentlich etwas darſtellt, und zwar durchaus Beziehungen der Liebe. Dieß Thema kann an ſich ſubjectiv genannt werden, und wo es ſo ſehr vorherrſcht, wie im modernen Tanze, begründet es allein ſchon den Charakter, den dieſes Wort bezeichnet; ſubjectiv iſt aber ebenſoſehr das Abſehen vom Darſtellungszwecke, die Beſchränkung der Tanzenden auf ihre Freude in der Ausübung. Die Italiener haben darin immer noch antiken Sinn bewahrt, daß mehr für die Zuſchauer getanzt wird, alle romaniſchen Völker darin, daß ſie mehr auf Grazie als unmittelbaren Genuß ſehen. Unſer geſelliger Tanz iſt ferner an Formen unendlich arm. Allerdings fehlt es ihm nicht an reichen Modificationen ſeines herrſchenden erotiſchen Inhalts in den Nationaltänzen, und hier iſt zunächſt eine Unterſcheidung nachzuholen, die der Tanz mit der Muſik und Poeſie gemein hat. Temperament und Charakter der Stämme, Völker, Zonen legt ſich vor allem ausgebildeten Bewußtſein über Sinn, Ausdruck und Kunſtregel in der gleichzeitig erfundenen Tanzmuſik und Tanzweiſe nieder. Es gibt alſo im Tanz eine naive Kunſt, wie in Poeſie und Muſik. Auch die Alten theilten ihre geſelligen Tänze neben andern, auf Gegenſtand, Anlaß, Tempo gegründeten Unterſcheidungen nach ihrem localen Urſprung ein, bezeichneten ſie mit Stämme- und Völker-Namen und drückten damit beſondere Charaktere aus. Die bewußte Kunſt entwickelt ihre Formen zunächſt aus dieſem naiven Stoffe und ſchreitet dann zur eigentlichen Compoſition, endlich bis zur geregelten, dramatiſchen Handlung fort. Unſre gebildete Geſellſchaft hat, noch nicht für höhere Kunſtdarſtellung, aber für correcteren geſelligen Genuß verſchiedene Nationaltänze aufgenommen, ja ſie recrutirt ihr Tanzbedürfniß eigentlich nur aus dieſer Quelle, ſtößt aber dem entlehnten Stoffe ſeinen Naturton ab, ſtatt ihn zu veredeln, ja ſie verſtümmelt ihn gern gerade in ſeinen edelſten Theilen, wie denn z. B. unſer Walzer das Stück eines Tanzes iſt, der zuerſt im Finden, Fliehen, ſcherzenden Schmollen und Meiden, Verſöhnung den Roman und erſt zuletzt im längeren Drehen den Jubel der Hochzeit darſtellte; wir tanzen phantaſielos dieſe ohne den Roman. Nun fragt es ſich aber, ob wir auch die höhere Kunſtform, die umfaſſende Compoſition zum reinen Zwecke der Darſtellung noch haben, und allerdings beſteht ſie in gewiſſer Geſtalt, nämlich im Ballet. Es theilt ſich in drei Momente: Maſſentanz des Chors, vereinzelter Tanz der aus ihm heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen,

pantomimiſche Handlung. Die letztere iſt nicht mehr zugleich wirklicher Tanz, wie bei den Alten; zwar wird ſie von der Muſik begleitet, aber nicht zu eigentlich orcheſtiſcher Beſtimmtheit mit jenem geringeren Spielraum des freien Theils der Bewegungen geregelt, wie bei den Alten. Der Kunſttanz der heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen iſt, wo nicht Nationaltänze, wie die ſpaniſchen, ſlaviſchen, von ihnen ausgeführt werden, faſt ausdrucklos und zum widerlichen Kunſtſtück herabgeſunken, welches das Schwere mit dem Schönen verwechſelt; dieß führt nothwendig zum Schweren auf Koſten des Schönen, zur häßlichen Verrenkung, und für die Beleidigung der Anmuth entſchädigt der Kitzel der Entblößungen, den der Reiz des Verbotenen in einer Welt ſtrenger Dezenzbegriffe verdoppelt: ein Zuſtand, den die Aeſthetik der Sittenpolizei anheimzugeben hat. Am meiſten Schönheit iſt noch in den Chortänzen unſeres Ballets. Es wäre Zeit, daß aus dieſen Reſten ein neuer, edlerer, theatraliſcher Kunſttanz entwickelt würde.

Berichtigung.

Seite 786 Zeile 3 von unten lies: „lebendige Mitte" ſtatt lebendige Mutter.

Stanford University Libraries
3 6105 010 213 234

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-9201
All books may be recalled after 7 days

DATE DUE

DOC OCT 25 1995
JUN 26 1995
JAN - 6 1998
JAN 4 1998
JUL 0 1 2002
APR 27 2002